اشاراتِ تنقید
ڈاکٹر سید عبداللہ
اورنگ زیب قاسمی

اشاراتِ تنقید

6025

ڈاکٹر سید عبداللہ

سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور

گزارش

میری اکثر سابقہ کتابیں طلبہ کے لیے تھیں — عالموں کے لیے میں نے کبھی نہیں لکھا کیونکہ میں خود عالم نہیں — ! اور میری یہ کتاب تو کسی کے لیے بھی نہیں، یعنی یہ صرف میرے اپنے لیے ہے! اور حقیقت اس کی یہ ہے کہ میں مدرسی کے زمانے میں، اپنے لئے مختلف کتابوں سے کچھ اشارے جمع کرتا رہا۔ ان اشاروں میں کہیں ترتیب ہے کہیں مطلقاً کوئی ترتیب نہیں جیساکہ مختلف وقتوں میں جمع کیے ہوئے اشاروں میں ہوا کرتا ہے۔ میرا ارادہ تھا کہ میں فرصت کے زمانے میں ان اشاروں کو پھیلا کر اور مرتب کرکے کتاب بنا دوں گا — اب کچھ فرصت مجھے ملی بھی تو جبری، یعنی تعطل کے زمانے میں، جسے کسی صورت میں تعطیل نہیں کہا جا سکتا۔ میرے لیے یہ ناخوشگوار دور تھا۔ اس اثنا میں ناشر کی نظران اشارات پر پڑ گئی، اُدھر اس نے ترغیب دی اِدھر میری ضرورت مندی نے مجبور کیا، اس لیے رواروی میں ان تحریروں کو جمع کر کے ناشر کے سپرد کر رہا ہوں۔ مجھے احساس ہے کہ اشارات میں کئی باتیں ایسی ہوں گی جن کے لیے مزید تحقیق لازم تھی۔ کئی نتائج میں نے ایسے نکالے ہوں گے جن کو مزید مطالعہ سے بدلا جا سکتا تھا۔ کچھ نقاد ایسے ہوں گے (اور یقیناً ہیں) جو رہ گئے ہوں گے، کچھ ایسے بھی ہوں گے جن کو ان کے حق سے زیادہ جگہ مل گئی ہو گی۔ مگر میں یقین دلاتا ہوں کہ اس کی وجہ سوء اَدب نہیں، مجبوری ہے۔ رائے کے معاملے میں میری رائے چند معیاروں پر (جو ممکن ہے ناقص ہوں) مبنی ہوتی ہے۔ اس ایک تعصب کے سوا میں بے تعصب آدمی ہوں۔ جس شخص سے سب سے زیادہ استفادہ کیا وہ کلیم الدین احمد ہیں، میں ان کی تنقید سے مرعوب بھی ہوں اور متاثر بھی۔ مگر یہی کلیم ہیں جن کے خلاف میں نے شاید سب سے زیادہ لکھا ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ اپنی دید و

دانست کے مطابق، جس شخص کی تنقید کو میں نے جیسا خیال کیا اس پر دیانت داری سے رائے ظاہر کر دی، اس میں دوستی یا بیگانگی اثر انداز نہیں ہوئی۔ میں کسی گروہ یا کسی دبستان کا باضابطہ مقلد نہیں ہوں۔ میں سب نقادوں سے (یہاں تک کہ اپنے شاگردوں سے بھی) استفادہ کرتا ہوں۔ میں ادب و تنقید کو معرکۂ کارزار بنانے کے بجائے اسے ادب شناسی کا کاروبار اور معاملۂ امن و محبت بنانے کا قائل ہوں —! یہ سب کچھ اس لیے لکھ رہا ہوں کہ اگر کسی نقاد کے بارے میں، میری رائے بظاہر مخالفانہ نظر آئے تو اس سے یہ بالکل نہ سمجھا جائے کہ میں نے اس رائے میں کسی تعصب یا غرض مندی کا مظاہرہ کیا ہے۔

میں نے جدید تنقید پر بہت کم لکھا ہے حالانکہ اس پر سب سے زیادہ لکھنا چاہیے۔ اس کوتاہی کے دو اسباب ہیں ایک تو یہ ہے کہ اس کے متعلق میری ایک مستقل کتاب منظر عام پر آنے والی ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ معاصرین کے بارے میں لکھنے میں مجھے اکثر ڈر محسوس ہوتا ہے۔ میں جب مفصل کتاب لکھوں گا تو اطمینان بخش طریقے سے لکھوں گا تاکہ درجہ بندی کے صحیح اسباب بھی واضح ہو جائیں۔

اشارات کے بعد، مفصل کتاب لکھنے کا ارادہ ہے، کوشش کروں گا کہ اس کتاب میں زیادہ تحقیق کے علاوہ، زیادہ موضوعات بھی شامل ہو جائیں کیونکہ تنقید کا مطالعہ پورے ادب کا مطالعہ ہے۔ اور ادب ہزارہا مباحث پر مشتمل ہے اور جیسا کہ آپ دیکھ رہے ہیں میں اشارات میں صرف چند موضوعات پر کچھ لکھ سکا ہوں۔ میری ناکامی اور ناتمامی کا اس سے بڑھ کر کیا ثبوت ہو گا؟

سید عبداللہ

الہامن، اردو نگر، لاہور

اورنگ زیب قاسمی

فہرست

اورنگ زیب قاسمی

نقد و انتقاد

تنقید کا لفظ اب اردو میں عام طور سے رواج پا گیا ہے لہٰذا اب اسے غلط کہنے یا اس کو بدل دینے کی کوئی وجہ نظر نہیں آتی۔ پھر بھی یہ جاننا ضروری ہے کہ عربی میں اس کی مروج (یا صحیح) صورتیں نقد اور انتقاد ہیں۔

عربی میں نقد الدراهم (انتقد یا تنقد الدراهم) کے معنے ہیں= اس نے کھرے دراہم (جمع درہم) کو برے دراہم سے الگ کیا۔ یا اُن پر الگ کرنے کی غرض سے نظر ڈالی۔ [اس سے مصدر نقد انتقاد اور تنقاد ہوا]

اسی طرح نقد الشعر [انتقد الشعر علی قائله] کے معنی ہیں "فلاں شخص نے شعر میں سے عیب نکالے اور شاعر پر ایراد کیا" رواج زمانہ کچھ ایسا ہوا کہ نقد میں عموماً دوسرا مفہوم ہی غالب رہا اگرچہ پہلا مفہوم بھی زندہ رہا۔ علامہ مرزبانی (متوفی ۳۸۴ھ) نے اس فن پر کتاب الموشح لکھی جس میں شعرائے قدیم کے لفظی و معنوی عیوب کی نشاندہی کی۔ قدامۂ بن جعفر کی کتابیں نقد الشعر اور نقد النثر (جو اس کی طرف منسوب ہے) محض عیب چینی کے اصول پر نہیں بلکہ ان میں شعر فہمی اور نثر کے اصول اور ان کی قدر و قیمت کے معیار بھی بیان کیے گئے ہیں۔

عربی اور فارسی کی کتابوں میں تنقید کے لیے چند لفظ اور بھی چلتے رہے۔ ان میں موازنہ، محاکمہ اور تقریظ اہم ہیں۔ لیکن در حقیقت، یہ تنقید کے بعض خاص طریقوں کے نام ہیں، تنقید کے قائم مقام الفاظ نہیں۔ موازنہ دو یا دو سے زیادہ شاعروں کے کلام کا تقابلی مطالعہ ہے۔ محاکمہ کسی نزاع کی صورت میں، شعرا کے مابین فیصلے کی ایک صورت ہے (خواہ وہ شاعروں کی زندگی میں ہو یا بعد میں)، تقریظ کسی اَدب پارے کی تعریف و تحسین ہے

خیالی انداز میں! اسی کی ضد مکابرہ ہے جس کے معنی ہیں۔ محاکمہ کے بجائے ایک شاعر کو دوسرے کے مقابلے میں بلا جواز بڑا ثابت کرنا۔

انگریزی کا لفظ Criticism بھی محض عیب چینی سے لے کر، ادب پارے کی تحلیل، تشریح، تفسیر، اور درجہ شناسی تک ہر مفہوم میں استعمال ہوا ہے۔ اور اس کے ہمراہ (۱) Appreciation (۲) Estimate (۳) Assessment (۴) Judgement اور[1] (۵) Evaluation (جو دراصل اس کے مختلف وظائف ہیں) جابجا چلتے نظر آتے ہیں۔

---

(۱) فارسی میں "داد سخن" تقریباً انہیں معنوں میں ہے جس کے معنی ہیں کلام کی قدر و قیمت کے بارے میں منصفانہ رائے دینا، انصاف کرنا۔

تنقید کیا ہے؟

مختلف زمانوں میں مختلف اہل فکر نے تنقید یا ادبی تنقید کی مختلف تعریفیں کی ہیں۔ اس اختلاف کی وجہ یہ ہے کہ ہر مصنف اپنے اپنے زاویۂ نظر سے تنقید کی تعریف کرتا ہے، اور اسی بنا پر ان بحثوں میں طریق کار اور مقصد تنقید کا اختلاف بھی سامنے آ جاتا ہے۔

پہلے بتایا جا چکا ہے کہ عربی میں نقد یا انتقاد کے بنیادی معنی کھوٹا کھرا پرکھنا ہے۔ یونانی زبان میں Krinein کا مطلب ہے : "To Judge or to discern"۔

ان بنیادی معنوں کے باوجود، تعریفیں مختلف ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ تعریفوں میں طریق کار، شرائط، مقصد اور اَدب کا نظریہ و تصور بھی دخیل ہو جاتا ہے۔

اب مختلف تعریفیں دیکھیے :

(۱) تنقید کامل بصیرت و علم کے ساتھ، موزوں و مناسب طریقے سے، کسی اَدب پارے یا فن پارے کے محاسن و معائب کی قدر شناسی یا اس کے بارے میں "حکم لگانا" (یا فیصلہ صادر کرنا) ہے[۱]۔

(۲) کسی اَدب پارے یا فن پارے کے خصائص اور ان کی نوعیت کا تعین کرنا۔ نیز کسی نقاد کا عمل یا منصب یا وظیفہ[۲]۔

(۳) محدود معنوں میں تنقید کا مطلب کسی اَدب پارے کی خوبیوں اور کمزوریوں کا مطالعہ ہے۔ وسیع تر معنوں میں، اس میں تنقید کے اصول قائم کرنا اور ان اصولوں کو تنقید میں استعمال کرنا بھی شامل ہے۔ گویا اس میں کچھ نہ کچھ فلسفہ بھی داخل ہو جاتا ہے، کیوں کہ اصول بندی فلسفیانہ عمل ہے[۳]۔

(۴) ایڈمنڈ گوس Ed. Goss کا خیال ہے کہ کسی "جمال پارے" (اَدبی یا فنی) کے

خصائص اور "قیمت" کے بارے میں محاکمہ کرنے — یا فیصلہ صادر کرنے کا فن 'تنقید' کہلاتا ہے، پھر کہتا ہے:

اس اصطلاح کا اب خاص مفہوم ہو گیا ہے، اب کسی ادب پارے یا فن پارے کے خصائص اور Qualities (صفات و اوصاف) کا "لکھا ہوا اور چھپا ہوا" تجزیہ، تنقید کہلاتا ہے ؎۴

(۵) ایک جرمن عالم کا خیال ہے:

تنقید (یا ادبی جمال شناسی) خاص طور سے یہ دیکھتی ہے کہ کوئی تحریر (یا ادب پارہ) کس حد تک جمال کے ان قواعد و قوانین کے مطابق ہے جو تصنیف کے زمانے میں مسلم تھے ؎۵

(٦) اطالوی دائرۃ المعارف میں لکھا ہے:

تنقید، اس عمل یا ذہنی حرکت کا نام ہے، جو کسی شے یا ادب پارے کی ان خصائل کا امتیاز کرے، جو "قیمت" (Value) رکھتی ہیں، بخلاف ان کے جن میں Value نہیں ؎۶ -

(۷) فن پاروں کی اہمیت کا اندازہ لگانا (Estimation) اور ان کی قیمت شناسی Evaluation ہے (جس میں ذوق کے استعمال اور ملکۂ رتبہ شناسی کی بنا پر ایک پر دوسرے کی ترجیح خود بخود شامل ہو جاتی ہے)۔

(۸) آئی۔ اے۔ رچرڈز کا خیال ہے کہ تنقید کا کام کسی مصنف کے کام کا تجزیہ، اس کی مدلل توضیح اور بالآخر اس کی جمالیاتی قدروں کے بارے میں فیصلہ صادر کرنا ہے۔

(۹) مڈلٹن مرّے کا خیال ہے:

نقاد کا حق بھی ہے اور فرض بھی کہ وہ ہومر اور شیکسپیئر کا، ڈانٹے اور ملٹن کا، سیزان اور مائیکل اینجلو کا، بیتھوون اور موزارٹ کا محاکمہ کرے۔ یہی تنقید کا فرض ہے کہ زمانۂ قدیم کے عظیم فن کاروں کی بالترتیب درجہ بندی اور رتبہ شناسی کرے اور زمانۂ جدید کی تخلیقات کا بھی امتحان کرے۔

اس کا یہ بھی خیال ہے کہ ایک بلند تر نوع تنقید یہ بھی ہے کہ نقاد شاعرانہ طریق کار (انداز و اسلوب) کا تجزیہ کرے اور ان وسائل کی چھان بین کرے جن کی مدد سے شاعر اپنے ادراکات و مکاشفات کو اپنے مخاطبوں تک پہنچاتا ہے۔

(۳) ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی یہ رائے ہے:
تنقید، فکر کا وہ شعبہ ہے جو یا تو یہ دریافت کرتا ہے کہ "شاعری کیا ہے؟ اس کے فوائد و وظائف کیا ہیں؟ یہ کن خواہشات کی تسکین کرتی ہے؟ شاعر شاعری کیوں کرتا ہے؟ اور لوگ اسے کیوں پڑھتے ہیں؟"
یا پھر
یہ اندازہ لگاتا ہے کہ کوئی شاعری یا نظم اچھی ہے یا بری ہے۔

(۱) ایک پرانے مصنف جے۔ ایم۔ رابرٹسن نے (۱۸۸۹ء میں) لکھا تھا: تنقید دراصل جستجو اور کاوش کا ایک شعبہ ہے۔ تقریباً ان شعبوں کی طرح، جن کی تحریک انسان کے فطری ذوقِ جستجو، عجیب اور نئی باتوں کی دریافت، چیزوں کا علم حاصل کرنے اور اس کو بیان کرنے کے جذبے سے ہوتی ہے۔ یہ جستجو اور انکشاف کا عمل ہے اور اس میں محاکمے اور درجہ بندی کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔

(۲) رچرڈ مولٹن کے خیالات بھی اس قسم کے محاکمے کے خلاف ہیں (مولٹن کے خیالات قدرے تفصیل سے آگے آئیں گے)۔

حواشی

(۱) Webster, New International, 2nd ed:

(۲) New English Dictionary

(۳) انسائیکلوپیڈیا امریکانہ (۱۹۳۶ء ایڈیشن)

(۴) انسائیکلوپیڈیا برطانیکہ ۱۱واں ایڈیشن۔

(۵) Der Gross Brochus، ۱۵ویں اشاعت۔

(۶) Encyclopaedia Italiana

(۷) American Dictionary of Philosophy and Psychology

تعریفوں کی مزید تشریح

محض تعریف کا سوال ہوتا تو ہم بڑی آسانی سے کہہ دیتے کہ یہ ادب کو کسی معین مقصد سے پڑھنے اور اس کے خصائص کو درنظر رکھ کر ان پر اپنے تاثر کا اظہار یا رائے دینے کا نام ہے — مگر یہ پیچیدہ عمل اتنی آسانی سے ٹالا نہیں جا سکتا۔ اس کے طریق کار اور مقصد کے زیر اثر اس میں ردعمل کے بہت سے پہلو قابل وضاحت نکل آتے ہیں۔

اگر مذکورہ بالا تعریفوں کو سامنے رکھ کر 'کام' کے نقطۂ نظر سے، ایک فہرست بنائی جائے، تو وہ کچھ اس طرح ہوگی — یعنی تنقید کا مطلب یہ ہوگا:

(۱) مطالعہ بالمقصد۔

(۲) ادب پارے کے مطالب کی مختصر تشریح (کسی رائے کے بغیر) اس مقصد سے کہ پڑھنے والے کو ادب پارے کے مضامین معلوم ہو جائیں۔

(۳) ادب پارے کا تجزیہ — یعنی اس کے مختلف اجزا کو مطالعہ کے بعد، کسی اصول عقلی کے تحت، نئی ترتیب سے پیش کرنا۔

(۴) مضامین کو وضاحت کی خاطر دوبارہ پیش کرنا، سائنسی طریق کار سے۔

(۵) ادب پارے کے حسن و قبح پر رائے دینا، کسی اصول کی روشنی میں — خواہ وہ اصول ذوقی و جمالیاتی ہو — یا عقلی و فلسفیانہ:

(ا) تحسین کے جذبے سے سرشار ہو کر، صرف اچھے پہلوؤں کی نشاندہی کرنا۔

(ب) ایک جج کی طرح اچھے اور برے پہلوؤں کی نشاندہی کرنا۔

(ج) مجموعی رائے دینا کہ ادب پارہ کیا ہے؟

(۶) ادب یا ادب پارے پر دوسری زبانوں کے ادبوں یا اسی زبان کے دوسرے ادوار

کے ادیبوں کے تقابل سے رائے دینا۔

(۷) ادب پر اقدار کی روشنی میں فیصلہ (قدر شناسی)، خواہ وہ اقدار جمالیاتی ہوں یا فکری اور سائنسی، انفرادی ہوں یا سماجی!

(۸) ان اقدار کی روشنی میں تعیین مراتب اور درجہ بندی۔

(۹) ادب پارے کی توسیع۔ یعنی ادب پارے کو اس طرح پیش کرنا کہ اس میں مصنف کے معانی کے حوالے سے، نئے حقائق سامنے آ کر اصل ادب پارے کی ''توسیع'' ہو۔ یعنی اس کے پیش کردہ حقائق کے اندر سے نئے حقائق کا انکشاف ہو۔

(۱۰) ادب پارے کی تنقید کا انداز بیان ایسا ہو کہ تنقید سائنسی عمل رہنے کی بجائے تخلیقی عمل بن جائے، اور وہ تنقید پارہ ایک ادب پارہ بھی سمجھا جائے۔

کس مسلک کو ترجیح ہے؟

یہ سوال بھی مشکل ہے اور بے حد اختلافی۔ اس اختلاف کی حقیقت یہ ہے کہ تنقید کے بارے میں دو بڑے سوالات پر بڑے بڑے معرکے ہوتے رہے ہیں۔ اول تو یہ سوال ہے کہ کیا تنقید کا کام مصنف کے بارے میں چھان بین اور اس کے نتائج فکر یا اس کے ادب پارے کو دوبارہ اچھی ترتیب سے پیش کر دینا ہے تاکہ پڑھنے والوں کو مذکورہ تصنیف واضح تر اور زیادہ قابل قبول صورت میں مل جائے اور مصنف کا تعارف ہو جائے۔

یا

تنقید کا کام مصنف کے ادب پارے پر فیصلہ صادر کرنا بھی ہے۔ مولٹن لہ نے، تنقیدی فیصلوں کی موجودگی کو تسلیم کرنے کے باوجود یہ کہا ہے کہ تنقید کا عمل جو کچھ بھی ہے، اس کے دو طریقے قدیم زمانے سے مروج ہیں۔ ایک تو سائنسی طریقہ یعنی ادب پارے کا مطالعہ کر کے اس کے مطالب کو دوبارہ اچھی طرح پیش کرنے اور مصنفین وغیرہ کے بارے میں تحقیق و جستجو (Investigation) کا طریقہ۔ دوسرا عقلی طور پر، پرکھ تول کر فیصلہ صادر کرنے (Judgement) کا طریقہ۔ لیکن فیصلہ صادر کرنے کے عمل میں بسا اوقات ناقد سے ایسی ایسی غلطیاں ہوتی ہیں، جن کا ازالہ صدیوں میں بھی نہیں ہوتا۔ اقدار کی بنا پر قیمت شناسی اور بھی مخدوش ہے کیونکہ ہر زمانے کی اقدار اپنی ہوتی ہیں۔ پھر یہ کیوں نہ کیا جائے کہ ادب پاروں کو تعارف کی حد پر چھوڑ کر، ہر زمانے کے قاری کو آزاد چھوڑ دیا

جائے تاکہ وہ خود ہی بقدر ذوق و استطاعت، اس سے حظ یا فائدہ حاصل کرے۔
دوسرا اہم اختلافی سوال یہ ہے کہ: کیا تنقید میں حسن و قبح کا معیار فرد کی حد تک ذوقی اور اجتماع کی حد تک جمالیاتی فلسفیانہ اصول ہیں؟

یا

ان کا معیار اجتماعی یا سماجی اقدار ہیں جن کی بنا پر ادب پارے کی قیمت مقرر ہو گی۔
ظاہر ہے کہ پہلی صورت میں مسئلہ محض انفرادی، ذوقی اور انفرادی ہو جاتا ہے اور دوسری صورت میں سائنسی اور اجتماعی۔

کیا تنقید داخلی تاثر کا نام ہے یا سائنس ہے؟

تنقید میں نقاد کے تعصب کے وجود سے انکار نہیں کیا جا سکتا، کیوں کہ تنقید بالآخر اور ہر طور مصنف کے ذاتی میلانات و تعصبات یا اس کے تاثرات سے، متاثر ہوتی ہے۔
یہ توقع نہیں کی جا سکتی کہ تنقید کرنے والا ریاضی کے مانند ہر ادب پارے پر فارمولوں کا اطلاق کر کے معین اور قطعی جواب دے دے اور دو + دو= چار کے اصول پر فیصلہ صادر کر دے، یا سائنس دان کی طرح علمی اور تجربی اصولوں کی روشنی میں ادب پارے کو پرکھ کر، کچھ اس طرح کے جواب دے دے، جیسے مثلاً قوانین طبعی (Natural Laws) کی روشنی میں پانی اور ہوا کی خاصیتوں کے بارے میں جواب دیا جا سکتا ہے، یا ریڈیو کی لہروں کے بارے میں ہمارے پاس قطعی وضاحتیں موجود ہیں —!

ادب پارے کے بارے میں یہ سائنسی طریقہ یا سائنس اور فلسفہ کے اصول ایسی قطعیت سے جواب نہیں دے سکتے کہ ہر سننے والا ان کو سن کر قائل ہو جائے۔
تنقید کو مکمل سائنس کہنے میں یہ قباحت ہے کہ اس کے نتائج سائنس کی طرح Verifiable (قابل تصدیق) نہیں — اصولوں کے استعمال کرنے کے بعد بھی، معاملہ ایک حد تک "تاثر" یا ذوق پر منحصر رہتا ہے اور ذوق ناقابل تعریف یا ناقابل تصدیق شے ہے۔ یعنی Verifiable شے نہیں۔
مشکل یہ آ پڑتی ہے کہ ادب یا فن میں حسن کی شناخت کا مرحلہ فلسفیانہ اصول بندی کے باوجود، ذوق یا تاثر کے ذریعے ہی طے ہوتا ہے۔ حسن کے صد رنگ جلوے، جمالیات کے فلسفیانہ پیمانے میں سما نہیں سکتے اور عقلی اصول تو اتنے قاصر ثابت ہوتے ہیں

کہ جب کوئی فرد، کسی بد شکل اور بھونڈی عورت کو حسن کا پیکر سمجھ کر اسے حسینۂ روزگار کہتا ہے تو عقل حیران رہ جاتی ہے کہ یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے؟ جب حسن کی گریز پا تجلیات اور ناقابل اعتبار سراب قدم قدم پر یوں دھوکہ دے رہے ہوں تو اس میں اصول — اور وہ بھی سائنس کی طرح قطعی اور دو ٹوک اصول زیادہ دور تک ساتھ نہیں دے سکتے۔

تنقید کو سائنس یا سائنسی عمل کے تابع ایک شعبہ، کہنے والے دو طرح کے لوگ ہیں۔ ایک وہ جو یہ خیال کرتے ہیں کہ تنقید ماسوا اس کے کچھ نہیں کہ مصنف نے جو کچھ لکھا ہے اس کو ایک خاص ترتیب سے یا تلخیص سے بلا کم و کاست، اپنی رائے یا ترجیحی سلوک کے بغیر، دوبارہ بیان کر دیا جائے، مگر یہ طریق کار کسی خاص علم و فضل کا یا ناقدانہ بصیرت کا یا ادب فہمی کا طلبگار نہیں۔ اخبار کا ہر ذی فہم قاری یا کوئی شوقین کتاب خواں، جسے کتابوں کے نوٹ رکھنے کی عادت ہو، یہ کام کامیابی کے ساتھ کر سکتا ہے — اس عمل کو تو تبصرہ بھی نہیں کہا جا سکتا۔ تبصرہ نگار بھی یہ تو کرتا ہی ہے کہ اَدب پارے کی تلخیص کے بعد، اس کی صنفی تاریخ یا پس منظر سامنے لے آتا ہے۔ تبصرے کی وضاحتی تفصیل میں اپنی ترجیح اور پسند و ناپسند کا ثبوت بھی دیتا ہے — اور بعض تبصرہ نگار تو اَدب پاروں پر کھلی رائے دیتے ہیں۔

ہمارے اَدب کے دو بڑے تبصرہ نگار عبدالحق اور شبلی — دونوں محض بازگوئی سے بہت آگے بڑھ کر ترجیحات اور تعصبات کا اظہار کرتے ہیں۔ عبدالحق پرانی کتابوں کے بارے میں، دوسرے کی آرا دے کر اپنی ترجیح کا اظہار کرتے ہیں۔ شبلی تبصرہ کرتے ہی اس لئے ہیں کہ انہیں اپنی کسی ترجیحی رائے یا تعصب کا اظہار کرنا ہوتا ہے (ان کے تنقیدی مقالات میں آپ کو یہی کچھ نظر آئے گا)۔

غرض تنقیدی عمل خالص سائنسی عمل ہونے سے تو رہا زیادہ سے زیادہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تنقیدی عمل کا ایک حصہ سائنسی طریقے کا پیرو ہو سکتا ہے۔ مولٹن جو دوسرے گروہ سے تعلق رکھتا ہے نقد و نظر کو چھان بین اور جانچ پڑتال (Investigation) کا خطاب دیتا ہے، اور اس میں کچھ شبہ نہیں کہ تنقید کا ایک حصہ سائنسی طرز پر ہو سکتا ہے۔ مثلاً مصنف کے حالات اس کے محرکات تصنیفی، اس کا ماحول، اس کے معاصرین کی بحث، وغیرہ وغیرہ اور اس میں سائنس یا تاریخ کا طریقہ استعمال ہو سکتا ہے۔

یہ چھان بین (بشرطیکہ کوئی اس کو ضروری سمجھے) ہوا کرتی ہے — مگر اس چھان

بین کی افادیت تو خود مشتبہ اور محل نظر ہے، یا کم از کم قطعی نہیں۔

سوال یہ ہے کہ چھان بین سے کیا فوائد حاصل ہو سکتے ہیں اور ان کی حد کیا ہے؟

چھان بین زیادہ سے زیادہ یہ کرے گی کہ مصنف کے ماحول، وراثت، شخصی حالات، اَدب پارے کی تاریخ تصنیف اور زمانے کی اَدبی روایتوں کا حوالہ دے کر یہ بتا سکے گی کہ اس اَدب پارے کو (جیسا کہ وہ ہے) ویسا بنانے میں، کن خاص عناصر نے حصہ لیا۔ چھان بین یہ بھی کر سکتی ہے کہ زمانے کی اقدار کے حوالے سے یہ بتا دے کہ کسی اَدب پارے میں زمانے کی مروج قدریں موجود ہیں یا نہیں — یہ زمانے کے ساتھ ہے یا زمانے سے پیچھے ہے یا زمانے سے آگے؟ — اور ظاہر ہے کہ اس سے کسی حد تک اَدب پارے کے بارے میں رائے کا مواد پیدا ہو جاتا ہے۔

مگر یہ سب کچھ اَدب پارے کی کیفیت اور نوعیت ہے، اس کی قیمت نہیں۔ قیمت کا فیصلہ کون کرے گا — دراصل اس کا فیصلہ یہ چیز بھی کرے گی جس کا اوپر بیان ہوا (یعنی قدر شناسی کا عقلی طریق کار) اور بھی جسے ہم تاثر کہتے ہیں۔

مگر پھر وہی بے اعتبار چیز؟ تاثر؟ — ہاں وہی بے اعتبار چیز — تاثر! لیکن قیمت کا مسئلہ جب کہ وہ قیمت انفرادی حوالے کے لیے نہیں اجتماعی حوالے کے لیے مقرر کی جائے اور کسی اور کو بھی قائل کرنا ہو صرف انفرادی تاثر سے طے نہیں ہوتا۔ اس میں "اجتماعی تاثر" بھی شامل کرنا پڑتا ہے، یہ اجتماعی تاثر مشترکہ طور پر یا غالب اکثریت سے فیصلہ صادر کرتا ہے کہ یہ اَدب پارہ اچھا ہے یا بُرا — یعنی اجتماعی ذوق کو پسند آیا ہے یا پسند نہیں آیا — ! انفرادی ذوق درست ہو سکتا ہے لیکن کسی دوسرے کو منوانے کے لئے اس کی سند کافی نہیں۔ پس اجتماعی تاثر بھی ایک فیصلہ کن عنصر ہے۔ ہم اسے ذوق اجتماعی بھی کہہ سکتے ہیں اور یہ کلچر کا ایک شعبہ ہے۔

ذوق اور اجتماعی ذوق

ذوق کے حق میں اس قدر صاف فیصلہ دینے کے بعد، ذوق کی مزید وضاحت لازم ہو گئی ہے۔

ذوق، اس احساس حسن یا حس تناسب کا نام ہے جو نفس انسانی میں فطرتاً موجود ہے۔ ذوق، حسن کے ہر انداز کو، اپنی صلاحیت کی بنا پر، خوب سمجھ لیتا ہے۔ مگر ذوق فطری،

بیرونی اور خارجی اثرات سے متاثر بھی ہو سکتا ہے۔ شاعر اور نقاد میں یہ صلاحیت اوروں سے بہت زیادہ ہوتی ہے۔ شاعر اس صلاحیت کو استعمال کر کے حسن کے پیکر تیار کرتا ہے۔ نقاد اس صلاحیت کو استعمال کر کے حسن کی دریافت کرتا اور حسین اشیا کی نشاندہی کرتا ہے۔ ذوق ایک ہمہ گیر صلاحیت ہے جس کی ترکیب میں عقل و فکر، جذبات اور اجتماعی احساس تناسب بھی شامل ہوتا ہے۔ اجتماعی احساس تناسب سے مراد یہ ہے کہ ذوق، اپنی پسند و ناپسند میں، بڑی حد تک، اجتماع انسانی کی پسند و ناپسند سے متاثر ہوتا ہے۔

ذوق کے لیے کڑے قوانین مرتب نہیں کیے جا سکتے لیکن اس کی پہچان کی کچھ علامتیں ہیں۔ ایک بڑی علامت یہ ہے کہ اس کے فیصلے اجتماعی احساس تناسب سے بھی متاثر ہوتے ہیں اور اس کے مطابق بھی ہوتے ہیں — فرد کا ذوق بھی کم اہم نہیں مگر کسی اجتماع میں کوئی فرد اس امر کا مدعی نہیں ہو سکتا کہ اس کی پسند ساری دنیا پر بھاری ہے، الا یہ کہ بعد میں اجتماع اس کی پسند کا ساتھ خود دینے لگے۔ بعض اوقات بعض نابغہ افراد ایسے بھی ہوتے ہیں جو زمانے کے ذوق کے خلاف ادب پیدا کرتے یا مقبول ادب پر مخالفانہ رائے ظاہر کرتے ہیں اور بعد میں زمانے کے لوگ ان سے متفق ہو جاتے ہیں۔!

ذوق کی پسند اور افادیت

فرد کی آزادی تسلیم مگر اجتماعی ذوق کو تسلیم کیے بغیر بھی چارہ نہیں اور اجتماعی ذوق محض ذوقی مسئلہ نہیں ہوا کرتا اس کے پیچھے اجتماعی ضرورتوں کے مادی پہلو بھی ہوا کرتے ہیں (ہر چند کہ وہ در پردہ ہوتے ہیں)۔ اس لیے ذوق کو افادہ سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ ذوق اجتماعی احساسات کا پابند ہے اور اجتماعی احساسات افادہ سے منقطع نہیں ہو سکتے۔

اجتماعی احساسات و جذبات میں انسانی زندگی کی سب باتیں شامل ہیں، خواہ وہ انسان کے مادی فائدوں سے متعلق ہوں یا روحانی فائدوں سے — فائدے کسی ایک انسان کے نہیں سبھی انسانوں کے —! بشرطیکہ یہ مادی مسئلے اجتماعی جذبات کا حصہ بن گئے ہوں۔ محض مادی مسئلے، سوجھ بوجھ، عقل و دانش اور انسان کی عملی کارکردگی سے متعلق ہیں۔ یہ مادی مسئلے بھی ادب کی سطح پر موجود رہیں گے مگر وہی جو ذوق کی نظر میں جچیں گے اور جذبے بن چکے ہوں گے۔

مقصود یہ ہے کہ ادب میں مادی مسئلے ممنوع نہیں، یہ تو ہر زمانے کے حالات پر

موقوف ہوتا ہے کہ کون سے مسئلے اجتماعی جذبوں کا درجہ حاصل کر چکے ہیں — ان کے اظہار میں اور ان سے متعلق تنقید میں ان اجتماعی جذبوں کی قدر و قیمت فیصلہ کن عنصر ہے، مگر اصل بحث یہ ہوگی کہ ذوق کی نظر میں ان کا کیا مقام ہے اور ان کا اظہار کس سلیقے سے ہوتا ہے — یعنی مواد میں حسن پیدا ہوا یا نہیں — ؟

ذوق کے معاون علوم اور فلسفے:

ذوق، ابتداءً ایک خداداد ملکہ ہے، مگر ذوقی فیصلوں، تجربوں اور تجزیوں کے بعد، اہل دانش نے کچھ اصول مرتب کیے ہیں جن کا شعور ذوق کو جلا بخشتا ہے۔ ان اصولوں کا نام علم جمال یا فلسفۂ جمالیات ہے۔ فلسفۂ جمال، اپنی انتہائی حدوں تک پہنچ جانے کے باوجود جامع اور مکمل نہیں۔ حسن کے ہزار ہا رنگ ایسے ہیں جن کو لفظوں اور اصطلاحوں میں مقید نہیں کیا جا سکتا — حسن کی صدہا ادائیں ایسی ہیں جو 'لحظے' اور 'لمحے' سے متعلق ہیں، اس خاص لمحے کے بعد ان کا پیچھا نہیں کیا سکتا۔

سودا جو ترا حال ہے اتنا تو نہیں وہ
کیا جانئے تو نے اسے کس آن میں دیکھا

فلسفۂ جمال کے اصول وسیع ہونے کے باوجود، جامع و مانع نہیں، حسن، انسانی ذوق کی مزید رہنمائی کر سکتا ہے اور جمالیات کے نئے اصول وضع ہو سکتے ہیں۔ انسان کی نظر اور خارجی اشیا کا حسن۔ ایک غیر مختتم لامتناہی سلسلہ جذب و انجذاب ہے۔

صد سال می تواں سخن از زلف یار گفت
در بند آں مباش کہ مضموں نماندہ است

جب قصہ یہ ہے تو نظر کے زاویوں اور حسن کے شیوہ ہائے بسیار کا سلسلہ بھی لامتناہی ہے لہٰذا جمالیات کے مزید اصول بھی بنتے جائیں گے بنتے رہیں گے یہ سلسلہ ختم نہیں ہو سکتا۔ (جمال کی علامتوں کی بحث الگ آ رہی ہے)۔

ذوق اور قیمت کا سوال:

ذوق کی اس ہمہ گیر اہمیت کو تسلیم کر لینے کے بعد، Value کا سوال پھر بھی باقی رہ جاتا ہے۔

لیکن یہ یاد رہے کہ ذوق کی جو حد بندی میں نے کی ہے (یعنی اجتماعی احساس

تناسب جس کی تصدیق افراد کی زیادہ سے زیادہ تعداد کرتی ہو) اس کے مدنظر، ذوق، Value کی ضد نہیں۔ انفرادی ذوق، Values کو ٹھکرا سکتا ہے مگر اجتماعی احساس تناسب Values کو ٹھکرا نہیں سکتا کیونکہ ان Values کے ایک حصے کا خالق خود اجتماعی احساس تناسب ہے، یعنی اس کی جمالیاتی قدروں کے پیدا کرنے میں خود یہ ذوق حصہ دار ہے۔ باقی رہیں دوسری قدریں، مثلاً معاشی قدریں، اخلاقی قدریں، معاشرتی قدریں، دینی قدریں وغیرہ، تو ان میں ذوق کی حیثیت صرف ایسے ناظر کی ہے جو یہ دیکھے:

(۱) کہ ان قدروں پر مشتمل اجتماعی احساس بنا ہے یا نہیں؟

(۲) یا مواد، اظہار میں آکر، حسن کا پیکر بن سکا یا نہیں؟

لہٰذا اس مسئلے میں ذوق، غیر جانب دار تو ہے، لیکن اجتماعی جذبوں کا محافظ ہو کر۔

حواشی

(۱) حسن کی نہایت دلکش بحث Wil Durant نے اپنی کتاب Mansions of Philosophy میں کی ہے۔ عام فہم بھی ہے اور عالمانہ بھی۔

تنقید کی تاریخ

(مغرب کے نامور نقادوں کے حوالے سے)

افلاطون

یونان کا یہ نامور فلسفی، فکر انسانی کی تاریخ میں علم و دانش کا عظیم رہنما اور شارح خیال کیا جاتا ہے۔ تنقید پر اس نے کوئی مستقل کتاب نہیں لکھی۔ یہاں اس کے ان تنقیدی خیالات سے بحث مقصود ہے جو اتفاق سے بعض دوسری کتابوں کے ضمن میں اس نے ظاہر کیے ہیں۔

مجملاً اس کے تصورات یہ ہیں :

افلاطون کے نزدیک فنون (جن میں اَدب و شعر شامل ہیں) کی قدر و قیمت یہی ہے کہ وہ اچھا شہری بننے میں مدد دیں، لیکن وہ یہ بھی باور کراتا ہے کہ شاعری میں اچھا شہری بنانے کی صلاحیت بہت کم ہے۔ لہٰذا اس نے اپنی مثالی ریاست میں شاعروں کو جگہ نہیں دی۔ اس کا جواز اس کے نزدیک یہ ہے کہ :

(۱) شاعری میں کذب و دروغ اور فرضیت بہت ہوتی ہے۔

(۲) شاعری نقالی اور شاعر نقال ہے، اور ڈرامے میں یہ نقالی تیسرے مرتبہ اصل حقیقت سے دور جا پڑتی ہے۔

(۳) یہ کائنات چونکہ خود ایک نمود ہے اور حقیقی نہیں (افلاطون ایک عالم مثال میں یقین رکھتا تھا اور اسی کو حقیقی مانتا تھا) اس لیے شاعر عکس کی نقالی یا مصوری کرتے رہتے ہیں۔ اور اداکار اس نقل کی تیسری مرتبہ نقل کرتا ہے۔

(۴) اس پر طرہ یہ کہ شاعر، پست جذبات کو ابھارتے ہیں جس کی وجہ سے نفس انسانی کا عقلی حصہ ضعیف ہو جاتا ہے، اس لیے شاعری مخرب اخلاق ہے۔

(۵) افلاطون کے نزدیک وہ شاعر البتہ قابل برداشت ہو سکتے ہیں جو اچھے معلم اخلاق ہوں اور دیوتاؤں کی تمجید و تقدیس کرتے ہوں۔

(۶) شاعری چونکہ جنون اور دیوانگی کے زیر اثر کی جا سکتی ہے اس لئے شاعری اور عقلی صحت سچائی میں بُعد اور فاصلہ ہے۔

(۷) ہومر سب کے نزدیک عظیم شاعر تھا مگر افلاطون نے کہا:

میں ایسے شخص کا احترام نہیں کر سکتا جو سچائی کو ذبح کر چکا ہو اور جو فرضی داستانوں کے ذریعے کذب و دروغ کی تبلیغ کر چکا ہو۔

افلاطون نے گویا ہمیں چند نمایاں تنقیدی افکار دیئے:

(۱) نقالی کا نظریہ۔
(۲) شاعری اور سچائی کے مابین فاصلہ۔
(۳) شاعری الہام ہے یا جنون؟
(۴) شاعری اور اخلاق کا باہمی تعلق۔
(۵) فنون کی سماجی افادیت۔
(۶) عقلی سچائی سب سے بڑی سچائی ہے۔

اب ان افکار کی تفصیلی بحث آتی ہے:

نظریۂ الہام

اگر ہم زبان کو بیان حقائق کے علاوہ کسی اور مقصد کے لئے بھی استعمال کرتے ہیں (جیسا مثلاً شاعری میں کہ وہ جذبات کو برانگیختہ کرتی ہے)، تو اس صورت میں وہ سچائی کی علمبردار نہیں۔ دوسرے لفظوں میں زبان کا یہ دوسرا استعمال غیر اخلاقی ہے۔ چنانچہ شاعری کو بے اخلاقی کے الزام سے بچانے کے لیے اس کے مداحوں نے زبان کے اَدبی استعمال اور اس کے استعمال کی دوسری صورتوں کو علیحدہ کرنا چاہا۔ شاعری کی مدافعت میں انہوں نے نظریۂ الہام (Theory of Inspiration) پیش کیا۔ اس نظریہ کے مطابق شاعرانہ زبان اس زبان سے مختلف ہوتی ہے جو عام کاروباری غیر اَدبی کاموں میں استعمال ہوتی ہے۔ شاعر

"صاحب جذب و جنون" ہوتا ہے جو زبان کو عام آدمیوں کی طرح استعمال نہیں کرتا۔ اس پر ایک الہامی کیفیت یا حالت جنون طاری ہوتی ہے اور اس حال میں اس پر آمد ہوتی ہے۔ اس نظریہ کے مطابق شاعر پر عام اخلاقی فیصلے صادر نہیں کیے جا سکتے۔

افلاطون نے اس نظریہ کی طرف پہلے "Phaedrus" میں اشارہ کیا اور پھر "Ion" میں تفصیل سے بحث کی۔ پہلے مکالمے میں اس نے صرف یہ ذکر کیا ہے کہ شاعری نوعے از جنون ہے۔ بعض روحیں شاعر کے قبضے میں آجاتی ہیں اور ان میں شاعرانہ قوت بیان پیدا ہو جاتی ہے۔ لہٰذا شاعری کسی فن کا ماحصل نہیں بلکہ ایک قسم کے جنون کا نتیجہ ہے۔

"Ion" میں جہاں افلاطون اس موضوع پر زیادہ تفصیل سے بحث کی ہے، شاعر کو صرف ایک بے حس منفعل مجہول (Passive) ذریعے کا درجہ دیا ہے جس کے پاس کوئی ارادہ اور فن نہیں ہوتا اور جسے خدا بطور اپنی زبان کے استعمال کرتا ہے۔ Ion ایک مشہور یونانی مغنی تھا۔ سقراط اُس سے اس کے فن کے بارے میں پوچھتا ہے۔ Ion جواب دینے سے قاصر رہتا ہے۔ اس پر سقراط یہ ثابت کرتا ہے کہ بطور مغنی کے اس کا کمال کسی فن کا ثمر نہیں ہے بلکہ خدائی طاقت کا کرشمہ ہے۔ اسی طرح شاعروں کا کمال خدائی معجزہ ہے جس میں ان کا اپنا عمل دخل نہیں ہوتا۔ یہاں وہ مغنی اور شاعر کو مقناطیس سے تشبیہ دیتا ہے۔ مقناطیس لوہے کی چیزوں کو نہ صرف اپنی جانب کھینچتا ہے بلکہ ان میں بھی مقناطیسی قوت پیدا کر دیتا ہے لیکن اس مقناطیسی قوت کو پیدا کرنے میں مقناطیس میں بذات خود اپنا کوئی کمال نہیں اگرچہ وہ اس کا مالک ہے۔ اس قوت کا سرچشمہ خدا ہے۔ اسی طرح شاعرانہ قوت کا سرچشمہ خدا ہے۔ شاعر پر شاعری الہام کی طرح نازل ہوتی ہے جو دوسرے لوگوں کو اپنی طرف کھینچتی ہے۔ اس مقناطیسی سلسلہ کی دوسری کڑی مغنی ہے جو شاعر سے متاثر ہوتا ہے اور تیسری کڑی سامعین ہیں جو مغنی سے متاثر ہوتے ہیں۔ اسی طرح خدا ایک شخص کو متاثر کرنے کے بعد سب لوگوں کو جس طرف موڑنا چاہتا ہے موڑ لیتا ہے۔ پس اس سے یہ واضح ہوا کہ جب شاعری کی آمد ہوتی ہے تو شاعر صحیح الدماغ نہیں رہتا۔ لیکن اس کا درجہ خدا کے ایک پیغام رساں سے زیادہ نہیں۔

یہ امر قابل ذکر ہے کہ اس 'نظریۂ الہام' کی بحث میں کہیں بھی افلاطون، شاعر پر جھوٹ تراشنے کا الزام نہیں لگاتا اور نہ لگا سکتا ہے، کیونکہ اگر شاعر خدا کا پیغام رساں ہے تو

وہ جھوٹ نہیں بول سکتا بلکہ اس کی شاعری ازلی ابدی سچائیوں کی مظہر ہونی چاہیے۔ پھر بھی افلاطون کا یہ خیال ہے کہ شاعری حقیقت سے دور چیز ہے۔ اور یہی اس کے موقف کا تضاد ہے۔

شاعری پر اعتراضات:

افلاطون نے اپنی مشہور زمانہ کتاب (جمہوریت) "The Republic" میں مندرجہ بالا نظریہ سے قدرے مختلف خیالات کا اظہار کیا ہے۔ یہ تضاد پہلی نظر میں تو کھٹکتا ہے لیکن زیادہ غور کیا جائے تو اتنی حیرت نہیں ہوتی۔ اس کی دو وجوہ ہیں:

(۱) افلاطون نے "نظریہ الہام" شاعری کی مدافعت میں نہیں بلکہ کسی حد تک اس کی مذمت کے طور پر پیش کیا ہے۔ سارے 'Lon' میں طنز کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ خاص طور پر جب سقراط مغنی کو یہ ماننے پر مجبور کر دیتا ہے کہ جب وہ بڑے سوز سے نغمے الاپ رہا ہوتا ہے تو وہ صحیح الدماغ نہیں ہوتا۔

(۲) وقت کے ساتھ ساتھ خیالات میں تبدیلی آتی جاتی ہے۔ اور ہر فلسفی کے فکر میں تغیر بھی رونما ہوتا جاتا ہے جو نئی سچائیوں کی دریافت کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اس لیے اگر افلاطون نے اپنے مکالموں میں ایک نظریہ کا اور اپنی مذکورہ کتاب میں دوسرے نظریہ کا پرچار کیا ہے تو یہ حیران کن بات نہیں ہے۔ جمہوریت (The Republic) میں ایک مثالی ریاست کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ لہٰذا یہاں افلاطون کا اولین مقصد مثالی معاشرہ کی تشکیل کے اصولوں پر بحث کرنا ہے۔ شاعری کا یونہی سرسری ذکر کیا ہے۔ اور وہ بھی معاشرتی نصب العین کے ضمن میں کتاب کے دوسرے حصے میں اچھے شہری کی تعلیم کے سلسلے میں کیا ہے۔

اس نے اچھے شہری کی تعلیم کے سلسلے میں جھوٹی کہانیوں کا ذکر کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ مثالی شہریوں کو بچپن میں جھوٹی اور غیر اخلاقی کہانیوں سے محفوظ رکھنا چاہیے۔ انہیں ایسی داستانیں سنانی چاہئیں جو اخلاقی قدروں کا پرچار کرتی ہوں۔ مثلاً دیوتاؤں میں جنگ و جدل، جس کا نقشہ ہومر نے بڑی تفصیل سے کھینچا ہے۔ یہاں یہ واضح نہیں ہوتا کہ خیر کا تصور شر کے بغیر کیسے ذہن نشین کیا جا سکتا ہے۔ اس کے علاوہ آگے چل کر وہ 'اصل جھوٹ' اور لفظی جھوٹ' میں امتیاز کرتا ہے۔ پہلی چیز جہالت ہے اور دوسری چیز نقالی'

ویسے پہلی یقیناً غیر پسندیدہ ہے البتہ دوسری چیز یعنی نقالی، بعض موقعوں کے لیے مفید ہے لیکن یہ واضح رہے کہ افلاطون نے سچائی اور اخلاق کے مسئلے کو اُلجھا سا دیا ہے۔ فرض کیجیے کہ ایک کہانی فرضی ہے (یعنی جھوٹی ہے) مگر اس میں اخلاقی سبق موجود ہے۔ کیا اس صورت میں ہم یہ کہانی بچوں کو سنا سکتے ہیں؟ افلاطون کے پاس اس کا کچھ جواب نہیں۔ اور یہ بھی ممکن ہے کہ جھوٹی کہانیاں اخلاقی ہوں اور سچی کہانیاں غیر اخلاقی۔

افلاطون نے کتاب کے حصہ دہم میں شاعر کے خلاف کھل کر بحث کی ہے۔ اس نے شاعری پر مندرجہ ذیل الزامات لگائے ہیں:

۱۔ شاعری نقالی ہے:

افلاطون کے تصور کے مطابق عالم دو ہیں۔ ایک وہ جو حقیقی اور ابدی ہے جس میں کوئی تغیر رونما نہیں ہو سکتا۔ یہ عالم تصورات یا عالم مثال ہے۔ دوسرا وہ جو نمود، تغیر اور زمان کا مظہر ہے۔ عالم حواس ہے۔ دوسرے عالم کی ہر شے پہلے عالم کے کسی تصور کی نقل ہے لہٰذا اس سے بدتر ہے۔ شاعر اس عارضی دنیا کی اشیا اور واقعات کی تصویر کشی کرتا ہے یعنی نقل پیش کرتا ہے، لیکن یہ دنیا اور اس کی اشیاء تو بذات خود عالم مثال یا تصورات کی نقل ہیں۔ لہٰذا شاعری نقل کی نقل ہے۔ چنانچہ سب شاعر جن میں ہومر بھی شامل ہے نقال ہیں۔ وہ چیزوں کی نقالی کر سکتے ہیں، لیکن کوئی حقیقی چیز تخلیق نہیں کر سکتے۔ مختصراً شاعری تخلیق حقیقت نہیں بلکہ عالم مثال کا عکس اور نقالی ہے۔ لہٰذا نہایت ہی کمتر درجے کا عمل ہے۔

۲۔ شاعر کی جہالت:

فن یا صناعت کی تین صورتیں ہیں۔ ایک فن استعمال کرنے کا ہوتا ہے، دوسرا بنانے کا اور تیسرا نقل کرنے کا۔ ان میں سب سے افضل پہلا فن ہے، کیوں کہ وہی اس چیز کی اصل حقیقت کو جانتا ہے جس کو وہ استعمال میں لاتا ہے، اور سب سے کمتر تیسرا فن ہے کیونکہ نقال کو نہ شے کی حقیقت کا علم ہوتا ہے اور نہ اس کی تخلیق کا سلیقہ۔ نقالی ایک قسم کا کھیل ہے۔ شاعر جو نقال ہے اسی زمرے میں آتا ہے، کیوں کہ وہ جس چیز کی نقالی کرتا ہے اس کے صحیح استعمال اور اصل سے بے خبر۔ شاعر حقیقت تک نہیں پہنچ سکتا کیوں کہ وہ نمود کے چنگل میں پھنسا ہوا ہے۔ لہٰذا حقیقت کے معاملے میں شاعر کی جہالت واضح ہے۔

۳- شاعری اور کمتر انسانی جذبے:

افلاطون انسان کو نفسیاتی نقطۂ نظر سے مندرجہ ذیل چیزوں کا مرکب سمجھتا ہے:

(ا) عقلی حصہ: عقل انسان کی بہترین صلاحیت ہے اور حقیقت تک پہنچنے کا واحد ذریعہ۔ انسانی جسم میں اس کا مرکز دماغ ہے۔

(ب) غیر عقلی حصہ: جذبات اس کے نمائندہ ہیں۔ یہ بذات خود دو حصوں کا مرکب ہیں:

۱- اعلیٰ جذبات، جن کا مرکز دل ہے۔

۲- کمتر جذبات، جن کا مرکز بدن ہے۔ ان میں سب حیوانی خواہشات شامل ہیں۔

عقل چونکہ جذبات سے برتر ہے لہٰذا جو چیز عقل کو اپیل کرے اور اسے پختہ کرے وہ افضل ہے۔ شاعری عقل کو اپیل کرنے کی بجائے جذبات کو برانگیختہ کرتی ہے۔ ایک متوازن شخص میں جذبات کے بجائے عقل کا پلہ بھاری ہونا چاہیے لیکن شاعری جذبات کو مشتعل کر کے اس توازن کو درہم برہم کر دیتی ہے۔

شاعری نہ صرف پست انسانی جذبات کو اپیل کرتی ہے۔ بلکہ انہیں استعمال بھی کرتی ہے۔ شاعر جس کا مقصد صرف مقبول ہونا ہے، عقلی حصے کی بجائے جذباتی حصے کو پیش کرتا ہے، کیوں کہ اس کی آسانی سے نقل کی جا سکتی ہے۔ وہ چیزوں کو عقلی لحاظ سے نہیں بلکہ جذباتی رویے سے جانچتا ہے۔ وہ چیزوں کی حقیقت سے نہیں بلکہ ان کی سطحی تبدیلیوں سے دلچسپی رکھتا ہے۔

قصہ مختصر انسانی خوشی کے لیے یہ ضروری ہے کہ عقل کو مضبوط تر کیا جائے اور جذبات کے چشموں کو ضبط میں لایا جائے لیکن شاعری ایسا کرنے کے بجائے جذباتی حصے کو سیراب کرتی ہے۔ لہٰذا یہ ایک مثالی ریاست کے باشندوں کے لئے مہلک ہے۔

افلاطون کے خیالات پر تنقید:

(۱) افلاطون نے ایک فلسفی کے نقطۂ نظر سے شاعر کو کمتر قرار دیا ہے کیونکہ افلاطون کی رائے میں وہ حقیقت تک پہنچنے کے بجائے نقالی کرتا ہے، اور نقالی کا کوئی فائدہ نہیں ہے۔ افلاطون کا یہ اعتراض کچھ زیادہ وزنی نہیں ہے۔ فن کے بارے میں مادی فائدے کا سوال ہی لاحاصل ہے۔ اس کے علاوہ اگر یہ فرض بھی کر لیا جائے کہ شاعر مادی لحاظ سے کوئی مفید کام نہیں کرتا تو بھی ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ وہ کسی

اخلاقی جرم کا مرتکب ہے۔

(۲) افلاطون نے یہ نظر انداز کر دیا کہ شاعری بعض اوقات غیر عقلی طریقہ استعمال کرنے کے باوجود ازلی ابدی حقیقتوں کو بے نقاب کرتی ہے۔ اور اس خیال کو ثابت کرنے کے لیے دلیلوں کی خاص ضرورت نہیں کیونکہ یہ امر واضح ہے۔

(۳) افلاطون کا تیسرا اعتراض جذبات کی صحیح اہمیت کا اندازہ نہ ہونے کی وجہ سے ہے۔ جذبات خیر کے حصول کے لیے لازمی ہیں۔ بعض جدید اخلاقی مفکروں کے نزدیک "جذباتی آدمی" (وہ شخص جو جذبے کے تحت 'خیر' یا نیکی کرتا ہے)۔ خشک عقلی آدمی سے جو منطق کی روشنی میں چلتا ہے برتر ہے۔ جذبہ بے غرض خیر اور جرأت مندانہ اقدام کا متقاضی ہوتا ہے۔ منطق خیر کے معاملے میں لاکھ تامل کے بعد قدم اٹھاتی ہے۔ خود افلاطون نے اعلیٰ اور کمتر جذبوں میں امتیاز کیا ہے، لہٰذا ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ شاعری چونکہ جذبات کو اپیل کرتی ہے اس لئے قابل مذمت ہے۔ جذبات اعلیٰ اور اچھے بھی ہو سکتے ہیں، اور شاعری ان کے اظہار کا وسیلہ بن سکتی ہے۔ ان وجوہ سے افلاطون کے تصورات فن کو تنقیدی نظر سے پڑھنا چاہیے کیونکہ ان کے بہت سے حصے کمزور ہیں چنانچہ بعد میں آنے والے مفکروں (خصوصاً اس کے اپنے شاگرد ارسطو) نے ان کے رد میں بہت کچھ لکھا ہے۔

ارسطو

ارسطو پہلا مفکر تھا جس نے چند خالصتاً جمالیاتی اصول قائم کیے۔ افلاطون نے مطالعۂ فن اور مطالعۂ اخلاق کو ایک چیز قرار دیا تھا لیکن ارسطو نے دونوں میں امتیاز کر کے جمالیات کے علم کی گویا بنیاد رکھی۔

ارسطو کے لیے ہر فن پارہ، چاہے وہ نظم ہو یا تصویر، ایک حسین شے ہے، اس سے ایک خاص قسم کی مسرت حاصل ہوتی ہے۔ جب ہم کسی نظم کو 'اچھا' کہتے ہیں، تو اس سے مراد نظم کا حسن ہوتا ہے یعنی لفظ "اچھا" اخلاقی معنی میں نہیں بلکہ جمالیاتی معنی میں استعمال کیا جاتا ہے۔

نظریۂ نقالی (Mimesis):

ارسطو نے ادب کی بنیادی خصوصیات کا تجزیہ کیا اور یہ دکھانے کی کوشش کی کہ یہ ایک سنجیدہ اور مفید عمل ہے۔ یہ لغو اور خطرناک نہیں جیسا کہ افلاطون نے ثابت کیا تھا۔ ارسطو کا طریق کار سائنسی تھا۔ وہ جس جماعت کا مطالعہ کرنا چاہتا تھا اس کے سب افراد کے خصائص دریافت کرتا تھا۔ اس طرح اسے ان خصوصیات کا پتہ چل جاتا تھا جو ایک جماعت کے سب افراد میں مشترک ہوتی تھیں۔ ایسی خصوصیات کو وہ بنیادی قرار دیتا تھا جن سے اس جماعت کی حقیقت اور اس کے 'جوہر' کا پتا چلتا ہو۔ ایک سائنس دان کی طرح 'جو ہے' وہ اس کا تجزیہ کرتا ہے اور 'جو ہونا چاہیے' اس سے بحث نہیں کرتا۔ مثلاً ادب کے سلسلے میں ارسطو کا مقصد یہ معلوم کرنا تھا کہ ادب کیا ہے؟ اُسے اس سے کوئی بحث نہیں کہ ادب کیا ہونا چاہیے؟

یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ ارسطو کا مشاہدہ صرف یونانی ادب تک محدود تھا۔ چنانچہ اس نے یونانی شاعری کی ساری اصناف اپنے سامنے رکھیں، یعنی رزمیہ، المیہ، مزاحیہ، غزلیہ یا غنائیہ وغیرہ۔ ان کے تجزیے کے بعد وہ اس نتیجہ پر پہنچا کہ شاعری کی ان سب قسموں میں ایک مشترک چیز یہ ہے کہ یہ سب کسی نہ کسی طور نقالی کرتی ہیں۔ ارسطو کے نزدیک نقالی کے معنی ادب کے ذریعے زندگی کی معروضی (Objective) تصویر کشی ہے۔ آگے چل کر وہ فیصلہ صادر کرتا ہے کہ نقالی ہی وہ صفت خاص ہے جو فنونِ لطیفہ کو دوسری چیزوں سے ممتاز کرتی ہے۔

نقالی کے ضمن میں وہ جن متعلقات کو سامنے رکھتا ہے، وہ یہ ہیں:

(۱) وہ اشیاء و حالات جن کی نقالی کی جاتی ہے۔

(۲) خاص ذریعہ (Medium)، جس کے ذریعے نقالی ہوتی ہے۔

(۳) اور وہ طریقہ جس کی مدد سے وہ پیش کی جاتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ارسطو نے موضوع، ذریعہ (Medium) اور ٹیکنیک میں فرق بتلایا۔ اس کے خیال میں ہر فن پارہ اور ادب پارہ، ان تین میں سے کسی ایک یا دو یا سب کی وجہ سے دوسرے فن پاروں سے مختلف ہوتا ہے۔

۱۔ موضوع:

شاعری اور ادب نقالی ہیں اور ان کا موضوع وہ چیزیں ہیں جو یا کسی عمل میں مصروف ہیں یا کسی تجربے سے گزر رہی ہیں۔ ایسی چیزیں انسانوں تک محدود نہیں۔ مثلاً نور اور دیوتا بھی موضوع ہو سکتے ہیں۔ ہم شاعری کو اس کے موضوع کی بنا پر بھی مختلف اقسام میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ اگر وہ انسانوں سے برتر ہیں یعنی مثالی ہیں تو وہ شاعری المیہ یا رزمیہ ہو گی۔ اگر وہ عام انسانوں سے بدتر ہیں اور شاعر ان کی کمزوریوں اور بوالعجبیوں کو زیادہ مضحکہ خیز بھی اور حقیقت پسندانہ بھی۔ (حقیقت پسندانہ سے مراد موضوع کا کماحقہ، پیش کرنا ہے یعنی اسی طرح پیش کرنا جیسا کہ وہ ہے۔ نہ سراپا فضیلت نہ سراپا پستی)۔ جب ارسطو برتر کردار کی عکاسی کو المیہ کی بنیاد قرار دیتا ہے تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ برتری کو اخلاقی معنی میں استعمال کر رہا ہے۔ برتری سے مراد ایک ایسی خصوصیت ہے جو المیہ کے ہیرو کو

عام انسانوں سے مختلف، باوقار اور متاثر کرنے والی شخصیت بنا دیتی ہے۔ مثلاً اگر برتری سے مراد اخلاقی فضیلت ہوتی تو Ajax کبھی المیہ ہیرو نہ بن سکتا، کیونکہ وہ خود پسند، ظالم اور گستاخ تھا۔ اسی طرح Prometheus المیہ کے لیے بہترین ہیرو تھا اگرچہ وہ Zeus کی حکم عدولی کرتا ہے۔

ارسطو کے نزدیک مزاحیہ شاعری کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ وہ انسانی فطرت کی کمزوریوں کو عریاں کرتی ہے۔ یہاں بھی کمزوری سے مراد اخلاقی کمزوری نہیں۔ المیہ میں بھی انسان کی برتری اور کمزوری کی عکاسی ہوتی ہے لیکن دونوں میں فرق یہ ہے کہ المیہ کا نفسیاتی رد عمل دکھ ہوگا اور مزاحیہ کا ہنسی۔

۲۔ ذریعہ یا Medium:

ہر فنکار اپنے لیے مختلف 'ذریعہ' (Medium) چنتا ہے۔ ذریعے کی بنا پر ہم مختلف فنون کو علیحدہ کر سکتے ہیں، مثلاً اگر کوئی فنکار اپنے موضوع کے اظہار کے لیے رنگ اور صورت (Form) کا انتخاب کرتا ہے تو وہ مصور ہے۔ اگر وہ الفاظ سے کام لیتا ہے تو وہ ادیب ہے، اور اگر وہ آہنگ (Rhythm) تناسب اور ترنم کا سہارا لیتا ہے تو موسیقی والا ہے۔

۳۔ ٹیکنیک:

ٹیکنیک سے مراد وہ طریقہ ہے جس سے فنکار اپنے موضوع کو پیش کرتا ہے۔ ایک ادیب اپنی کہانی کو مختلف طریقوں سے بیان کر سکتا ہے، وہ اپنی داستان بیانیہ انداز میں سنا سکتا ہے، وہ اسے ڈرامائی صورت میں سامعین تک پہنچا سکتا ہے یا مکالمے کی شکل میں ادا کر سکتا ہے۔

المیہ:

یہ عجیب بات ہے کہ ارسطو نے المیہ پر بہت وقت صرف کیا اور شاعری کی باقی اقسام کو تقریباً نظر انداز کر دیا۔ اس نے مزاحیہ شاعری کا سرسری ذکر کیا، اور غنائیہ (Lyrical) کو بالکل نظر انداز کر دیا اور رزمیہ پر تھوڑی بہت بحث کرنے کے بعد اس بنا پر چھوڑ دیا کہ اس کے بنیادی اجزا المیہ میں بھی موجود ہیں۔ اس طرح غنائیہ کو المیہ کا ایک

معمولی جز بنا کر نظر انداز کر دیا، لیکن اس کی وجہ سہل انگاری نہیں۔ دراصل وہ المیہ کو سب فنون کا نمائندہ سمجھتا تھا جس کا مطالعہ فن کی جملہ بنیادی خصوصیات سے آگاہ کر سکتا ہے۔ چنانچہ المیہ کے تجزیہ کے ذریعے اس نے ہمیں کسی حد تک فنون لطیفہ کا ایک مربوط نظریہ دینے کی کوشش کی ہے۔

بوطیقا (Poetics) میں ارسطو نے المیہ کی یہ تعریف کی ہے۔ "ٹریجڈی نقل ہے کسی ایسے عمل کی، جو اہم اور مکمل ہو اور ایک مناسب جسامت (یا طوالت یا ضخامت) رکھتا ہو، جو مزین زبان میں ہو، جس سے حظ حاصل ہوتا ہو، لیکن مختلف حصوں میں مختلف ذریعوں سے درد مندی اور دہشت کے ذریعے اثر پیدا کر کے جذباتی ہیجانات کی صحت اور اصلاح کرے۔" (ترجمہ از بوطیقا عزیز احمد)

اس تعریف میں سب سے اہم لفظ نقالی ہے، اس کے بعد فعل یا عمل Action۔ المیہ کا تعلق عمل سے ہے۔ ارسطو کے نزدیک عمل سے مراد ذی عقل انسانوں کا عمل ہے جو سوچ اور ارادے کے مالک ہوں۔ اس کے نزدیک اعمال کردار اور فکری مواد (Character and thought) کی وجہ سے ظہور پذیر ہوتے ہیں اس لیے المیہ کا تعلق ان سے بھی ہے۔ سوچ اور کردار کا اظہار زبان اور الفاظ کے ذریعے کیا جاتا ہے۔ سوچ، کردار اور عمل کی عکاسی کے لیے، نہ صرف بیان و الفاظ کی بلکہ نغمے کی بڑی ضرورت پڑتی ہے۔ ان چیزوں کو سٹیج پر بھی پیش کیا جاتا ہے لہٰذا سٹیج پر اداکاروں کی پیش کش بھی المیہ کا ایک جز ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ارسطو کے نزدیک المیہ ان چھ اجزا کا مرکب ہوتا ہے:

(۱) پلاٹ (۲) کردار (۳) فکری مواد

(۴) زبان و بیان و ادا (۵) نغمہ (٦) منظر

۱۔ پلاٹ:

پلاٹ سے مراد واقعات کا ڈھانچہ یا افعال و اعمال لے کی ترتیب ہے۔

۲۔ کردار:

عمل کردار کے بغیر ظہور پذیر نہیں ہو سکتا۔ کردار کی وجہ سے ہم چند اخلاقی خصوصیات ان لوگوں سے منسوب کرتے ہیں جن سے وہ افعال سرزد ہوتے ہیں۔ کردار ان لوگوں کے اخلاقی آدرش کا اظہار کرتا ہے، یعنی وہ چیزیں، جن کی انہیں تلاش ہے یا جن

سے وہ بچنا چاہتے ہیں۔

۳۔ فکری مواد (Thought):

فکر کا مطلب وہ سب کچھ کہنے کی قوت ہے جو کہا جا سکتا ہے یا جو اس موقع کے لیے مناسب ہے۔ جب کردار کسی خاص بات یا کسی عمومی حقیقت کو ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو انہیں فکر سے کام لینا پڑتا ہے۔

۴۔ زبان و بیان (لفظیات و ادا):

جب کردار فکر کو الفاظ کا جامہ پہناتے ہیں تو وہ لفظوں کی تعمیر کہلاتی ہے۔ فکر کی لفظی تعمیر نثر اور شاعری دونوں طرح سے ہو سکتی ہے۔

۵۔ نغمہ:

یہ سب اجزا سے زیادہ مسرت بخش اور دلفریب جز ہے۔

۶۔ منظر!

یہ سب چیزیں جب سٹیج پر پیش کی جاتی ہیں تو منظر یا پیش کش کہلاتی ہیں۔ چنانچہ اس سے مراد سٹیج پر اداکاروں کے ذریعے پلاٹ کی پیش کش ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ان سب میں زیادہ اہم کون سا جز ہے؟ ارسطو کو المیہ کی ادبی حیثیت سے زیادہ دلچسپی تھی اس لیے اس نے اس کے تھیٹریکل پہلو کو زیادہ اہمیت نہیں دی۔ بقول اس کے المیہ کا تأثر اداکاروں کے سٹیج پر آنے کے بغیر بھی پیدا کیا جا سکتا ہے۔ بیان و ادا اور نغمے سے المیہ نہیں بنتا۔ ہم بے شمار تقریریں اور نغمے ایک جگہ جمع کر دیں پھر بھی ہم المیہ پیدا کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکتے کیوں کہ المیہ صرف ان چیزوں کا نام نہیں۔ اسی طرح فکری مواد سے بھی المیہ نہیں بنتا کیوں کہ المیہ اعمال و افعال کی نقالی کرتا ہے جن سے کہانی کا پلاٹ بنتا ہے، اس لئے ارسطو کے خیال میں سب سے اہم چیز پلاٹ ہے۔ پلاٹ سے مراد واقعات کا ڈھانچا ہے۔ المیہ اشخاص کی نہیں بلکہ اعمال و افعال، زندگی اور الم و مسرت کی عکاسی کرتا ہے۔ یہ الم اور مسرت کسی نہ کسی فعل کا نتیجہ ہوتے ہیں، اس لئے کھیل کا مقصد کردار کی عکاسی کرنا نہیں ہے، کھیل تو کردار کے افعال کو واضح

کرنے کے لئے بطور ذریعہ استعمال کیے جاتے ہیں۔ چنانچہ ارسطو کے خیال میں کوئی المیہ افعال کے بغیر نہیں ہو سکتا اور یہ بھی ممکن ہے کہ اس میں کردار نہ ہو۔ چنانچہ پلاٹ ہی المیہ کی روح ہے۔ اس کے بعد کردار اور پھر فکری مواد (Thought) آتا ہے۔

اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ پلاٹ کن چیزوں سے بنتا ہے۔ المیہ ایک عمل کی نقالی ہے جو ایک خاص جسامت والے "سالم کل" کی طرح اپنی ذات میں مکمل ہوتا ہے۔ ہر جسامت والے "سالم کل" کی ابتدا، درمیان (وسط) اور اختتام ہوتا ہے۔ ابتدا وہ ہے جس سے پہلے کچھ نہیں اور جو کسی چیز کا ضروری نتیجہ بھی نہیں لیکن اس کے بعد کوئی اور چیز قدرتی طور پر آتی ہے۔ وسط وہ ہے جو قدرتی طور پر ایک چیز کے بعد اور دوسری اس کے بعد آتی ہے۔ اختتام وہ ہے جو قدرتی طور پر کسی واقعہ کے بعد (اس کے ضروری نتیجے کے طور پر) صادر ہوتی ہے اور اس کے بعد اور کوئی چیز نہیں آتی۔ ایک اچھا پلاٹ کسی بھی نقطہ سے شروع ہو کر کسی بھی نقطہ پر ختم ہو سکتا ہے، لیکن اس کا آغاز اور اختتام مندرجہ بالا صورتوں میں ہی ہونا چاہیے۔

پھر ہر اس 'سالم کل' کا حسن، جو ان اجزا سے مل کر بنتا ہے، نہ صرف ان اجزا کی خاص ترتیب پر بلکہ اس کی خاص جسامت پر بھی منحصر ہوتا ہے۔ خوبصورتی ترتیب اور جسامت دونوں کا مجموعہ ہوتی ہے۔ چنانچہ کسی بہت ہی منحنی یا بے اندازہ بڑی چیز کی وحدت اور ترتیب کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا، ہر خوبصورت چیز کی ایک خاص جسامت ہونی چاہیے۔ اسی طرح پلاٹ کی خاص طوالت ہونی چاہیے، جسے حافظہ آسانی سے اخذ کر سکے۔ جتنا لمبا پلاٹ ہو گا اتنا ہی اچھا ہو گا۔ بشرطیکہ لمبائی سے وحدت کو گزند نہ پہنچا ہو۔ ایک پلاٹ کے اچھے جسم کے لئے عام کلیہ یہ ہے کہ اس کی طوالت تنی ہونی چاہیے جس میں ہیرو بآسانی غم سے مسرت تک یا مسرت سے غم تک ناگزیر یا ممکن مرحلے طے کر سکے۔

پلاٹ کی وحدت کسی ایک شخص کو موضوع بنانے پر منحصر نہیں ہے۔ ایک شخص کو بے شمار تجربات کا سامنا کرنا پڑتا ہے اور ظاہر ہے کہ ان سب کو ایک وحدت میں ڈھالا نہیں جا سکتا۔ اسی طرح ایک شخص سے بے شمار افعال سرزد ہوتے ہیں جنہیں ایک عمل کا روپ نہیں دیا جا سکتا، چونکہ المیہ (Action) عمل کی نقالی ہے، اس لیے اسے ایک عمل (Action) ایک 'سالم کل' (Whole) کی صورت میں پیش کرنا چاہیے۔ اس کے پلاٹ میں مختلف واقعات اس طرح جڑے ہوں کہ کسی ایک کی بھی غیر موجودگی یا تبدیلی سے مجموعے

کا شیرازہ بکھر جانے کا خطرہ ہو۔ وہ جس کی موجودگی یا غیر موجودگی سے کوئی قابل ذکر فرق نہ پڑے مجموعے کا اصل جز نہیں۔

امکان وقوع:

مندرجہ بالا بحث سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ شاعر کا کام اس چیز کا بیان نہیں جو ہو چکی ہے بلکہ اس کا جس کے ہونے کا امکان ہے، یعنی جو ممکن ہے، ناگزیر یا امکانی (Probable) طور پر۔ مؤرخ اور شاعر میں یہ فرق نہیں کہ ان میں سے ایک نثر لکھتا ہے اور دوسرا شاعری کرتا ہے۔ دونوں میں بنیادی اختلاف یہ ہے کہ پہلا ان واقعات کو رقم کرتا ہے جو ہو چکے ہیں اور دوسرا ان کو جو ہو سکتے ہیں۔ شاعری تاریخ سے زیادہ فلسفیانہ اور اہم ہے، کیوں کہ وہ کلی حقیقتوں کی عکاسی کرتی ہے اور تاریخ صرف خاص اور جزئی حقیقتوں کو بیان کرتی ہے۔ کلی قضیئے (Universal Statements) سے مراد وہ قضیہ ہے جو یہ بیان کرے کہ کوئی چیز امکانی یا ناگزیر طور پر ظہور پذیر ہو گی جیسا کہ شاعری میں ہوتا ہے اگرچہ وہاں کرداروں کے خاص نام ہوتے ہیں۔ جزئیہ قضیہ (Singular Statement) یہ بیان کرتا ہے کہ یہ چیز واقعتاً ہو چکی ہے، مثلاً الف نے یوں کیا اور ب نے یہ کارنامہ انجام دیا۔ ویسے شاعری بھی تاریخی واقعات کو اپنا موضوع بناتی ہے لیکن وہ اس سے کسی کلیہ کو اخذ کرتی ہے۔ اس طرح ارسطو نے افلاطون کے اس الزام کو غلط ثابت کر دیا کہ شاعری سراسر بے کار اور فضول چیز ہے کیوں کہ اس میں زندگی کی نقالی کے سوا کچھ بھی نہیں ہے۔ ارسطو نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ اس نقالی کے ذریعے شاعر فطرت انسانی کی چند ازلی ابدی اور عام حقیقتوں کی عکاسی کرتا ہے۔ وہ خاص حقیقتوں کا بیان نہ کرے تب بھی کوئی مضائقہ نہیں۔

تاہم المیہ ایک مکمل عمل (Complete Action) ہی کی نہیں بلکہ ایسے واقعات کی بھی عکاسی کرتا ہے جو رحم و خوف کے جذبات کو ابھارتے ہیں۔ ایسے واقعات جب غیر متوقع طور پر اور اس کے باوجود ایک دوسرے کے نتیجے کے طور پر ظہور پذیر ہوتے ہیں تو بہت متاثر کرتے ہیں۔ ایسے اتفاقات جن کے پیچھے کسی سوچی سمجھی سکیم یا سازش کا شائبہ ہو اور بھی مؤثر ہوتے ہیں۔

پلاٹ دو طرح کے ہو سکتے ہیں: سادہ اور مرکب یا پیچیدہ۔

۱- سادہ:

جب عمل (Action) ایک مسلسل "کل" کی صورت میں ظہور پذیر ہو اور ہیرو کی قسمت کسی دریافت کے بغیر بدلے، تو پلاٹ سادہ کہلاتا ہے۔

۲- مرکب یا پیچیدہ:

جب پلاٹ انقلاب یا دریافت دونوں کو یا ان میں سے کسی ایک کو کام لائے تو مرکب کہلاتا ہے۔ یہ دونوں چیزیں پلاٹ کے اندر سے ابھرنی چاہئیں، یعنی وہ واقعات سابقہ کا لازمی یا ممکن نتیجہ ہوں۔

پلاٹ کے تین حصے ہوتے ہیں:

(ا) Peripety سے مراد 'انقلاب حالات' یعنی کھیل میں چیزوں کی ایک حالت سے دوسری حالت میں تبدیلی، جو واقعات کے لازمی یا ممکن نتیجے کے طور پر ظاہر ہو، مثلاً Lynceus میں جب Danaus اسے سولی پر لٹکانے کے لیے لے جا رہا ہوتا ہے تو کچھ ایسے واقعات ظہور پذیر ہوتے ہیں جو اس کے بجائے خود Danaus کی موت کا سبب بن جاتے ہیں۔

(ب) دریافت یا انکشاف (Discovery) کا مطلب لاعلمی سے علم تک کی تبدیلی ہے، جو محبت یا نفرت پیدا کرتی ہے۔ مثلاً جب ایڈی پس پر اپنی پیدائش کا راز فاش ہوتا ہے تو اس کے دل میں ایک خاص انکشافی جذبہ ابھرتا ہے۔ 'دریافت' انسانوں کے علاوہ بے جان چیزوں کی اور افعال کی بھی ہو سکتی ہے۔ پہلی قسم میں ممکن ہے کہ دونوں جماعتیں ایک دوسرے سے بے خبر ہوں۔ دریافت اور Peripety خوف یا رحم کے جذبات کو ابھارتی ہیں اور پُرمسرت یا الم ناک اختتام کی ذمہ دار ہوتی ہیں۔

(ت) "اذیتی تجربے" (Suffering) سے مراد ایک تباہ کن یا تکلیف دہ عمل ہے۔ مثلاً سٹیج پر قتل یا زخم و جراحت یا اذیت رسانی کی دوسری صورتیں۔

پلاٹ کی تشکیل:

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اپنے پلاٹ کی تشکیل میں شاعر کو کن چیزوں پر نظر رکھنی چاہیے اور کن چیزوں سے بچنا چاہیے؟

یہ فرض کر کے کہ بہترین المیہ کے لیے پلاٹ سادہ نہیں بلکہ مرکب ہونا چاہیے۔ اس کے علاوہ اسے ایسے افعال کی نقل کرنی چاہیے، جو رحم و خوف کے جذبات پیدا کریں ہم کہیں گے کہ تین قسم کے پلاٹ پسندیدہ نہ ہوں گے:

(ا) ایک نیک آدمی کو سکھ کے بعد آلام و مصائب کا شکار بنتے ہوئے نہیں دکھانا چاہیے۔ اس صورت میں رحم و خوف کے جذبات پیدا نہیں ہوتے۔

(۲) ایک بُرے شخص کو دکھ کے بعد خوش حال زندگی بسر کرتے ہوئے نہیں دکھانا چاہیے۔ اس صورت میں رحم وخوف پیدا ہونا تو درکنار ہماری اخلاقی حس کو بھی تکلیف پہنچے گی اور اس میں المیہ کا کوئی عنصر نہیں پایا جاتا۔

(۳) ایک حد سے زیادہ بُرے آدمی کو خوشی کے بعد دکھ اٹھاتے ہوئے دکھانا رحم و خوف کا حامل نہیں ہوتا۔ رحم تب پیدا ہوتا ہے۔ جب کسی شخص کو ایسی مصیبت میں مبتلا دیکھیں جس کا وہ مستحق نہ ہو لیکن بُرا آدمی ایسی صورت حال کا مستحق ہوتا ہے اور خوف اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ہم جیسا کوئی آدمی غم و آلام میں پھنس جائے۔ لیکن ہم اپنے آپ کو حد سے زیادہ بُرا آدمی کیسے سمجھ سکتے ہیں؟

المیہ کا کردار صرف متوسط اوصاف والا شخص بن سکتا ہے جو نہ بے اندازہ نیک ہو نہ بے اندازہ بد، جس کی بد قسمتی کا سبب بدی نہ ہو بلکہ فیصلے کی غلطی (Error of Judgement) ہو، یہی کردار رحم و خوف کے جذبات ابھار سکتا ہے، مثلاً ایڈی پس۔ اس کے علاوہ مثالی پلاٹ میں قسمت کی تبدیلی دکھ سے سکھ کی طرف نہیں بلکہ سکھ سے دکھ کی طرف ہونی چاہیے۔ اس تبدیلی کا سبب بدی نہیں بلکہ کوئی بڑی غلطی ہو اور ہیرو ویسا ہو جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا ہے یا اس سے بہتر مگر بدتر نہیں۔

المیہ تأثر کے وسائل:

دوسرا سوال یہ ہے کہ وہ کون سے عناصر ہیں جو المیہ تأثر پیدا کرنے کے لیے لازمی ہیں؟ المیہ تأثرات خوف اور رحم دو طریقوں سے برانگیختہ کیے جا سکتے ہیں۔ پیش کش کے ذریعے اور کھیل کے ڈھانچے یعنی واقعات کے توسط سے۔ ارسطو کے خیال میں دوسرا طریقہ بہتر ہے کیونکہ ارسطو کھیل کے ادبی پہلو کو تھیٹریکل پہلو سے زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ اس کے خیال میں پلاٹ ایسا ہونا چاہیے کہ سٹیج پر دیکھے بغیر محض واقعات کے سننے سے ہی

ہم میں رحم و خوف کے جذبات پیدا ہو جائیں۔ مثلاً ایڈی پس کی کہانی سنتے ہی المیہ تاثر پیدا ہو جاتا ہے، اس تاثر کے لیے اسٹیج پر اس کی پیش کش ضروری نہیں۔

المیہ تاثر کے اسباب کہانی کے واقعات میں موجود ہونے چاہیں وہ کون سے واقعات ہیں جو ہمیں خوفناک یا قابل رحم معلوم ہوتے ہیں؟ ہر فعل فریقین سے متعلق ہوتا ہے۔ ایک وہ جس سے فعل سرزد ہوتا ہے، دوسرا وہ جس پر وہ فعل اثر انداز ہوتا ہے۔ اب یہ فریق دشمن بھی ہو سکتے ہیں اور دوست بھی، اور ایسے بھی کہ نہ دشمن ہوں نہ دوست۔ پہلی اور تیسری صورت رحم و خوف پیدا نہیں کرتی، البتہ دوسری صورت الم ناک ہوتی ہے۔ مثلاً جب بھائی بھائی کو قتل کر دیتا ہے یا اس کا منصوبہ بناتا ہے تو یہ شاعر کی مرضی پر ہے کہ قاتل کو کس رنگ میں پیش کرے۔ قاتل سب کچھ جانتے ہوئے اس فعل کا مرتکب ہوتا ہے یا اپنے صحیح رشتے سے لاعلمی کی وجہ سے جس کا اسے بعد میں علم ہوتا ہے یا وہ ایسا منصوبہ اپنی بے خبری کی وجہ سے بنا رہا ہوتا ہے لیکن عین وقت پر اسے پتہ چل جاتا ہے اور وہ اس فعل کا مرتکب ہونے سے بچ جاتا ہے۔ چوتھی صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ قاتل سب کچھ جانتے ہوئے بھی اس فعل کے لیے تیار ہوتا ہے لیکن عین وقت پر اس سے پیچھے ہٹ جاتا ہے۔ یہ چوتھی صورت بد ترین ہے کیوں کہ یہ نفرت انگیز ہے اور دکھ کی غیر موجودگی کی وجہ سے الم ناک بھی نہیں۔ پہلی صورت اس سے بہتر ہے لیکن دوسری صورت اس سے بھی بہتر ہے، جب کہ فعل سرزد ہو جانے کے بعد ہیرو پر راز افشا ہوتا ہے کیوں کہ اس میں کوئی چیز نفرت انگیز نہیں ہوتی اور جب راز کا پتہ چل جاتا ہے تو انکشاف یا دریافت ہمیں حیران کر دیتی ہے۔ لیکن اصل میں بہترین صورت تیسری ہے جب عین وقت پر راز فاش ہو جاتا ہے اور وہ فعل سرزد نہیں ہوتا۔

کرداروں کے بارے میں ان چار امور کو مدنظر رکھنا چاہیے۔

(۱) اولین یہ کہ وہ نیک ہوں۔ کھیل میں اگر کردار کو اہمیت دینی ہو تو ضروری ہے کہ اشخاص کے قول و فعل میں کوئی خاص مقصد ہو اور اگر وہ مقصد خیر ہو تو کردار نیک ہو گا۔ ایسی نیکی ہر شخص میں پائی جا سکتی ہے، بقول ارسطو حتیٰ کہ عورت اور غلام میں بھی۔

(۲) دوسرا مسئلہ مناسبت کا ہے۔ کردار نسوانی بھی ہو سکتا ہے لیکن عورت نہ ہو تو مناسب ہو گا۔

(۳) تیسری بات یہ ہے کہ حقیقت سے تعلق ہونا چاہیے۔ ہو سکتا ہے کہ کوئی

کردار نیک بھی ہو اور اس میں مناسبت کا عنصر بھی موجود ہو لیکن اس کے باوجود وہ حقیقت نہ ہو۔

(۴) چوتھا یہ کہ سارے کھیل میں کرداروں کے رویے ایک جیسے رہیں اور تضاد کا شکار نہ ہوں۔ اگر ہم کسی ایسے شخص کو پیش کرتے ہیں جس کے کردار میں تضاد ہے تب بھی اسے مربوط طور پر غیر مربوط ہونا چاہیے یعنی سارے کھیل میں اس کی مرکزی خصوصیت برقرار رہے۔ کھیل میں ہر شخص کے قول و فعل اس کے کردار کا ممکن یا لازمی نتیجہ ہوں، جس طرح کہ ہر واقعہ دوسرے واقعات کا ممکن یا ناگزیر نتیجہ ہونا چاہیے۔

یہ ساری بحث تخلیقی ادب کے مسئلے سے ہی ہوئی نظر آتی ہے۔ لیکن دراصل ارسطو استقرائی طریقے کے ذریعے کسی نتیجہ پر پہنچنا چاہتا تھا۔ استقرائی طریقہ یہ ہے کہ پہلے ہم حقائق کو جمع کرتے ہیں اور پھر ان سے چند نتائج اخذ کرتے ہیں، اس لیے ارسطو نے پہلے المیہ کا تفصیل سے تجزیہ کیا پھر اس کی اہمیت کا اندازہ لگایا اور پھر اس کے توسط سے سارے تخلیقی ادب کی اہمیت کا اندازہ لگانے کی کوشش کی۔ اور نتائج اخذ کر کے اصول بنائے۔

بوطیقا کا خلاصہ

(۱) بوطیقا میں ارسطو نے پہلے شاعری کی تعریف کی ہے اور اس کو نقالی قرار دیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی شاعر اور مورخ کا فرق بتایا ہے۔

(۲) پھر کہا ہے کہ شاعری کی دو بڑی قسمیں ہیں، ایک سنجیدہ اور دوسری ہلکی سنجیدہ، اور انہیں کی بنیاد پر ٹریجڈی اور کامیڈی نے ترقی پائی ہے۔ اس کے نزدیک شاعری کے لیے بحر کی قید نہیں۔

(۳) کامیڈی ارسطو کے نزدیک بُری سیرتوں کی نقل ہے مگر کامیڈی کا موضوع بدی نہیں بلکہ کوئی مضحکہ خیز صورت حال۔ ٹریجڈی اور رزمیہ دونوں میں اعلیٰ سیرت کے کرداروں کی اور کارناموں کی نقل ہوتی ہے۔

(۴) پھر یہ بتایا ہے کہ ٹریجڈی کا ہیرو کیسا ہونا چاہیے۔ اس کے بعد وضاحت کی ہے کہ ٹریجڈی کے چھ عناصر ہیں: پلاٹ، کردار، زبان، تأثرات، آرائش اور موسیقی۔

(۵) پھر ٹریجڈی کی تعریف اور اس پر اعتراضات کا خلاصہ۔ وحدتوں کی عمومی تشریح۔ صرف وحدت عمل۔ وحدت زمان کی حقیقت۔ وحدت مکان کا ارسطو کی طرف

غلط انتساب۔

(٦) ارسطو کے نزدیک ڈرامے میں پلاٹ کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ کردار بعد میں آتے ہیں۔

(اہم بحثیں یہ ہیں: پلاٹ کی بحث، کرداروں کی بحث۔ پلاٹ کے ضمن میں تین وحدتوں کا ذکر اور ان کی تشریح اور یہ بحث کہ المیہ اثر کن کن طریقوں سے پیدا کیا جاسکتا ہے)۔

(٧) اس کے بعد شاعر اور مؤرخ کا موازنہ کیا ہے؟

(٨) ٹریجڈی کا مقصد، اثر اور نتیجہ — اور یہ بحث کہ اس کے لیے خوف اور رحم کے جذبات سے مدد حاصل کی جاتی ہے۔

(٩) رزمیہ کی تعریف اور اس کی ٹریجڈی سے مشابہت اور اس سے اختلاف، ٹریجڈی رزمیہ تاریخ سے کیونکر مختلف ہے، رزمیہ کی بحر۔ پھر یہ بحث کہ المیہ، رزمیہ سے افضل ہے اور کیوں؟

ارسطو کے اہم مباحث کی اجمالی تشریح

ہم افلاطون کی رائے پڑھ چکے ہیں۔ اس کی رائے میں ادب و فن بے کار، صداقت و حقیقت سے دور، مضر اور مخرب اخلاق عمل ہے، ارسطو نے اس کے برعکس یہ ثابت کیا ہے کہ فن مفید سنجیدہ اور مصلح اخلاق عمل ہے۔

اس خیال کی تائید میں وہ بہت سی دلیلیں پیش کرتا ہے۔ پہلے سچائی اور حقیقت کے الزام کو لیجیے۔ افلاطون نے سارا زور اس بات کے اثبات میں صرف کیا کہ ڈراما اور شاعری بلکہ جملہ فنون نقل در نقل ہیں، اور نقل بھی کس کی (؟)، ایک ایسی دنیا کی جو خود بے حقیقت اور محض عکس ہے۔ اور ٹریجڈی تو اور بھی حقیقت سے دور ہوتی ہے کیونکہ اداکار اس کی ایکٹنگ کرتا ہے۔

ارسطو نقالی کو تو مانتا ہے لیکن وہ اس کائنات کو بے حقیقت تسلیم نہیں کرتا۔ فنون کی سچائی یہ ہے کہ وہ جو ہے اس کی بھی مصوری یا عکاسی کرتے ہیں مگر اس سے بھی زیادہ یہ ہے کہ جو ممکن الوقوع ہے (جو ہو سکتا ہے اور ہونا چاہیے) اس کی بھی مصوری کرتے ہیں۔ لیکن یہ کھوکھلی نقالی نہیں، اس میں شاعر کا اپنا تصور اشیا و حقائق بھی شریک ہو جاتا

ہے۔ لہٰذا ایک لحاظ سے وہ باز گوئی یا باز (Representation) کرتا ہے۔

شاعری میں صداقت ثابت کرنے کے لیے ارسطو کو یہ بھی کہنا پڑا کہ:

"شاعر کا عمل مؤرخ کے عمل سے زیادہ سنجیدہ اور بالمقصد ہے۔ اور زیادہ سائنٹفک بھی"۔

مورخ اور شاعر کا یہ مقابلہ کافی متنازع فیہ ہے لیکن ارسطو شاعری کی حمایت میں اتنا سرگرم اور پرُجوش معلوم ہوتا ہے کہ اس نے یکے بعد دیگرے بہت سی دلیلوں سے اپنے موقف کی تائید کی صورتیں پیدا کیں۔

ارسطو کہتا ہے کہ مؤرخ کی دقت یہ ہے کہ وہ محض خاص واقعات اور ان سے وابستہ روایتوں کا پابند ہوتا ہے اور وہ ان کا غلام ہو کر رہ جاتا ہے، فطرت انسانی کے وسیع مشاہدے کی بنا پر جو احساس یا علم، سوچنے والے اور محسوس کرنے والے انسان کو حاصل ہوتا ہے یا ہو سکتا ہے اس سے مطلقاً فائدہ اٹھاتا۔ اور اس طرح خاص واقعات سے نتائج حاصل کر کے نفس انسانی کے بارے میں غلط رہنمائی کرتا ہے۔

اس کے برعکس شاعر انسانی زندگی کے عام واقعات سے احساس یا علم حاصل کر کے جو کچھ پیش کرتا ہے اس کا دائرہ زیادہ وسیع اور اس کی حقیقت زیادہ عام اور زیادہ قابل قبول ہوتی ہے — وہ اس علم کی بنا پر فرضی واقعات گھڑ سکتا ہے، فرضی نام (جو تاریخ میں نہ بھی ہوں) گھڑ سکتا ہے، مگر جو کچھ وہ کہتا ہے اس میں تاریخ سے کہیں زیادہ سچائی اور اس سے کہیں زیادہ اصلیت ہوتی ہے۔ تاریخ شخص سے کم اور ادوار سے زیادہ سروکار رکھتی ہے اس لیے فرد (انسان) کے بارے میں مؤرخ کی نظر سطحی اور سرسری ہوتی ہے۔ شاعر تخلیق کرتا ہے مؤرخ صرف روداد بیان کرتا ہے۔ تاریخ کو تخیل کی مدد سے رنگ آمیزی اور جہان نو کی تخلیق کی اجازت نہیں — اس جہان نو کی، جسے شاعر کا وسیع مشاہدہ اور ممکنات کے متعلق اس کا علم اسے سمجھا دیتا ہے۔ مؤرخ کا قلم ماضی کے واقعات تک محدود رہتا ہے۔ شاعر، ماضی، حال اور مستقبل — زمان کی تینوں سمتوں میں تخیل سے کام لے سکتا ہے! پھر کیا ہم یہ بھی تسلیم کر لیں کہ "تاریخی طور پر ایک غلط واقعہ عین ممکن ہے کہ شاعرانہ صداقتوں کے نقطہ نظر سے، کمال صداقت ہو" — ؟ ارسطو اس کا جواب دیتا ہے، بے شک، یقیناً — ! اور اس کے لیے اپنے نظریۂ امکان وقوع (Law of Probability) کو اساس بناتا ہے جس کی تشریح سطور بالا میں کی جا چکی ہے۔ یعنی شاعر کا وسیع تر مشاہدہ

فطرت انسانی، اس کا وسیع تر علم، عام انسانی حقیقتوں پر اس کی نظر — اور تخیل کی مدد سے "جو ہو سکتا ہے اور ہونا چاہیے" کے اصول کے تحت ایک زیادہ حقیقی دنیا کی تخلیق کا امکان! — ارسطو نے عام حقیقتوں اور خاص حقیقتوں کا بھی ذکر کیا ہے۔ اور قاعدہ کلیہ سا بنا دیا ہے کہ شاعر عام حقیقتوں سے بحث کرتا ہے اور تاریخ خاص حقیقتوں سے بحث کرتی ہے، مگر یہ تاریخ کا ناقص تصور ہے۔ تاریخ کا صحیح تصور یہ ہے کہ وہ خاص واقعات پر انحصار کرنے کے باوجود دراصل نوع انسان سے متعلق عام حقیقتوں ہی کی روداد ہے۔ تاریخ ایک جامع علم ہے جس میں اشخاص کی سیرتوں کے ساتھ ساتھ انسانی تہذیب اور علم جغرافیہ اور سیاست مدن کے علاوہ قبائل و انساب کا علم بھی شریک ہے اور اپنی اس سائنسی حیثیت کے باوجود فلسفہ بھی ہے، اس میں استقرا اور استخراج دونوں طریقوں سے نتیجے مرتب ہوتے ہیں۔ تاریخ کی رودادوں سے ہم عام انسانی فطرت کا علم بھی حاصل کر سکتے ہیں۔

شاعری کو عام حقائق کا ترجمان بنانے پر ارسطو نے جو اصرار کیا ہے اس کا اسلامی ادیبوں پر بڑا اثر پڑا ہے۔ اسی کے زیر اثر ہماری شاعری، اکثر اوقات خاص اور معین کوائف و حقائق سے گریز کی طرف مائل رہی — ! زندگی عام و خاص دونوں سے ترتیب پاتی ہے اور صحیح انسانی ادب کو عام و خاص میں سے کسی سے دشمنی نہیں —

اہل نظر نے ارسطو کی فن پرستی کی قدر کرنے کے باوجود اس احساس کا اظہار ضرور کیا ہے کہ وہ اس مسئلے میں قدرے تجاوز کر گیا ہے۔ اور وہ یوں کہ اس نے تاریخ اور شاعری کو مدمقابل بنا کر دو ایسے ذہنی اور علمی شعبوں کو باہم حریف بنا دیا ہے جو دراصل حریف نہیں۔

افلاطون کا اعتراض فلسفے کے نقطۂ نظر سے تھا۔ فلسفیانہ جستجو عقلی استدلال کے طریق کار کی پابند ہے، ارسطو کا موقف، فلسفے پر مبنی ہونا چاہیے تھا نہ کہ تاریخ کے حسن و قبح پر — اس نے جو جواب تاریخ کو سامنے رکھ کر دیا ہے وہ اس لیے ڈھیلا معلوم ہوتا ہے کہ اس نے امکان وقوع کی بحث چھیڑ کر ایک قیاسی اور غیر عقلی جواب دیا ہے اور شاعر کو کھلی چھٹی دے دی ہے۔

دراصل تاریخ اور شاعری کا آپس میں کوئی جھگڑا نہیں۔ جس طرح انجینیرنگ اور شاعری کی مماثلت اور برتری یا کمتری کی بحث فضول ہے، اسی طرح تاریخ اور شاعری کا مقابلہ بے مقصد ہے۔

شاعری بھی ایک طرح کا علم ہی ہے۔ شاعر جو کچھ لکھتا ہے اس کے دو نتیجے ضرور برآمد ہوتے ہیں: ایک تو یہ کہ اس کے اشعار یا نظموں سے ایک خاص قسم کا علم حاصل ہوتا ہے (یعنی انسان، کائنات اور خدا کے بارے میں کوئی انکشافی کیفیت سامنے آتی ہے) دوسرا نتیجہ یہ کہ اشعار اور نظموں کو پڑھنے والے (اور ڈرامہ سٹیج ہو تو دیکھنے والے) محظوظ ہوتے ہیں، ایک خاص قسم کی فرحت محسوس کرتے ہیں۔ علم کے ساتھ ساتھ حظ کی یہ صورت تاریخ کی کسی کتاب میں بھی ہو سکتی ہے مگر شاعری (اور فنون) میں حظ کا یہ پہلو تقریباً بنیادی ہے — اور ارسطو نے جب اس حظ کی اساس پر شاعری کی حمایت کی تو وہ تاریخ والی دلیل سے شاید زیادہ ہی وزنی ثابت ہوئی۔

اس کی تشریح یہ ہے کہ ارسطو کے نزدیک، شاعر کا طریق اظہار انوکھا، دلچسپ اور زیادہ موثر ہوتا ہے۔ وہ اس شے کی تخلیق کرتا ہے جسے حسن کہتے ہیں — حسن ایک صورت، ایک ہیئت کا متقاضی ہوتا ہے، شاعر اور فنکار کا کمال یہ ہے کہ وہ ہمیں علم بھی دیتا ہے مگر ہیئت کے حسن سے بھی محظوظ کرتا ہے۔

اظہار کا یہ طریق خاص (جو انبساط افزا بھی ہے) علم کے ایک خاص رنگ کے ساتھ مل کر شاعری کو ایک منفرد اور مختص النوع شے بنا دیتا ہے جس کے مفید اور دلچسپ ہونے سے انکار ممکن نہیں۔ علم افزائی کی یہ حسین صورت کسی اور طریقے سے ممکن نہیں۔

سکاٹ جیمز نے لکھا ہے:

"افلاطون نے اخلاقیات اور جمالیات کو گڈمڈ کر دیا تھا۔ ارسطو نے اس گڑبڑ کو دور کر کے جمالیات کی بنیاد رکھی —" یعنی حسن شناسی کے اصولوں کے علم کی ابتدا کی۔

افلاطون نے جو کہا اور سوچا اس کی بحث پہلے آ چکی ہے۔ اس موقعہ پر یہی کافی ہے کہ اس کے نزدیک سچائی اور شہری اخلاق (Civic Virtue) اعلیٰ ترین قدر تھی، اس کے لئے ضروری تھا کہ زندگی میں جذبات کے مقابلے میں عقل کی کارفرمائی کو رواج دیا جائے — باقی رہی شاعری سو یہ اس کے نزدیک سفلی جذبات کو بھڑکا کر عقلی توازن کو بگاڑتی اور عدل و خیر کے تمام راستوں کو بند کرتی ہے۔

ارسطو کو افلاطون کے استدلال کے اس پہلو کا جواب دینے میں خاصی پریشانی ہوئی۔ اس نے اس کا جواب دینے کے لیے تین مورچے قائم کیے — اور تین بنیادوں پر اس کا رد تجویز کیا:

(۱) ٹریجڈی (المیہ — اور یہی اس کے نزدیک اعلیٰ ترین فن تھا) ہمیں فطرت انسانی کے بارے میں ایک خاص قسم کا علم دیتی ہے (بحث اوپر آچکی ہے)۔ یہ علمی اساس تھی۔

(۲) ٹریجڈی حسن صورت کے ذریعے ہماری لیے ذریعہ راحت ہے۔ یہ اس کی جمالیاتی اساس ہے۔

(۳) ٹریجڈی ہمارے باطن کو بہتر بنا کر اصلاح کا کام کرتی ہے۔ یہ ہے ارسطو کی اخلاقی اساس جس پر دلائل کو استوار کر کے وہ افلاطون کی اخلاقیت کا توڑ پیش کرتا ہے۔

اخلاقیت:

یہاں فنون کی اخلاقیت کی گفتگو مناسب ہوتی — ہے، یہ ظاہر ہے کہ ارسطو کو فنون اور اخلاق کے باہمی تعلق سے انکار نہیں۔ ارسطو کے اخلاقی استدلال کی تفصیل یہ ہے کہ ارسطو ٹریجڈی کا ایک مقصد یا نتیجہ یہ قرار دیتا ہے کہ وہ خوف اور رحم کے جذبات کو ابھار کر ہمارے فاسد اور غیر معتدل جذبات کو صاف کر دیتی ہے (یعنی Katharsis (تزکیہ) کا عمل ہوتا ہے) اور بقول ارسطو جب ہم تماشا گاہ سے نکلتے ہیں تو ہم ایک ذہنی (قلبی) سکون کے ساتھ نکلتے ہیں اور ہمارے 'فاسد' جذبات غائب ہو چکے ہوتے ہیں۔

ارسطو نے افلاطون کا جواب تو دے دیا مگر حق یہ ہے کہ ارسطو افلاطون کے چکر سے نکل نہیں سکا۔ اول تو اسے افلاطون کی اس دلیل کو ماننا پڑا کہ ادب و فنون کے لیے اخلاقیت لازمی ہے، اس کے بعد اس کا ثبوت یوں دینا پڑا کہ ادب کی اخلاقیت اس سے بڑھ کر کیا ہو سکتی ہے کہ وہ ہمارے فاسد جذبات (Corrupt Passions) کو صاف کر کے (Katharsis) ہمارے اندر اعتدال پیدا کرتا ہے۔

صورت یہ پیش آئی کہ بعد کے زمانے میں ٹریجڈی کے اس نتیجے یا اثر کے بارے میں شک پیدا ہوا اور طرح طرح کی بحثیں اٹھیں: مثلاً

(۱) کیا واقعی خوف اور رحم کے جذبات کی یکجائی ہو سکتی ہے؟

(۲) کیا واقعی ان دونوں کے عمل سے وہ اثر ممکن ہے جس کا ارسطو نے ذکر کیا ہے۔

(۳) خود Katharsis کی تشریح میں بہت اختلاف ہوا جس کی وجہ سے یہ فیصلہ کرنا بے

حد مشکل ہو گیا کہ ارسطو کا اصل مقصد کیا تھا۔

عام خیال یہ ہے کہ خوف اور رحم کے جذبات ایک ساتھ نہیں رہتے یعنی خوف کی حالت طاری ہونے پر رحم کے جذبات موجود نہیں رہتے، ہاں یکے بعد دیگرے آ سکتے ہیں۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ خوف کی حالت تب طاری ہوتی ہے، جب ہمیں خود کو اپنے یا قریبی ماحول میں کسی اور کو خطرے کا سامنا کرنا پڑ جائے۔ رحم کی کیفیت تب ابھرتی ہے جب کسی اور کو خطرہ لاحق ہو، ایسے میں ہم بمعنای انسانیت، بے غرض طور پر اپنے دل میں ہمدردی اور اس کی شدید صورت رحم کی کیفیت محسوس کریں گے۔

یہ معلوم نہیں ہو سکا کہ آئی اے رچرڈز نے بھی یہ کس بنا پر، کہہ دیا کہ ٹریجڈی خوف اور رحم کے جذبات کے ملاپ سے پیدا ہوتی ہے حالانکہ حقیقت کچھ یوں معلوم ہوتی ہے کہ شاید، سو فی صدی حالتوں میں، ان جذبوں سے پیدا کیے ہوئے رویے متضاد رخ اختیار کرتے ہیں۔ رحم کا تقاضا یہ ہوتا ہے کہ ہم مصیبت زدہ آدمی کے ساتھ ہمدردی کریں اور آگے بڑھ کر اس کے لیے کچھ کریں۔ خوف کا تقاضا یہ ہوتا ہے کہ ہم مصیبت میں نہ پڑیں اور بھاگ نکلیں۔ یا کم سے کم یہ کہ کچھ نہ کریں۔

بگریز کہ ایں بادیہ پر غول و سرابست

اس صورت میں دونوں کے ملاپ کی گفتگو یا توازن کا خیال جیسا کہ رچرڈز نے ظاہر کیا ہے، غلط فہمی کے سوا کچھ نہیں۔

ایک اہم سوال یہ بھی ہے کہ:

کیا ٹریجڈی خوف کے جذبات پیدا کر بھی سکتی ہے یا نہیں؟

ارسطو نے اور فلسفہ جذبات کے بعض دوسرے ماہرین نے بھی خوف کے محرکات کی جو بحث کی ہے اس سے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ ٹریجڈی خوف کی کیفیت پیدا کرنے سے غالب صورتوں میں قاصر ہے۔ کیوں؟ اس لیے کہ:

خوف ہم اس وقت محسوس کرتے ہیں جب ہم خود کو خطرات میں آتا یا محصور ہوتا محسوس کرتے ہیں۔

ظاہر ہے کہ ٹریجڈی جتنی بھی المناک کیوں نہ ہو ایک تماشے کی حیثیت رکھتی ہے۔ تماشے کی صورت میں ذاتی خطرے کا احساس بہت کم ہوتا ہے بلکہ ہوتا ہی نہیں، البتہ رحم کے جذبات ضرور بیدار ہوتے ہیں۔ ارسطو اس تضاد کو فراموش کر گیا ہے، اگرچہ ایک

دوسری جگہ (اپنی کتاب Rhetoric میں) اس نے اس کا اعتراف کیا ہے کہ خوف رحم کے جذبے کی مخالف کیفیت ہے۔

لیسنگ (Lessing) کو (جس نے فنون کی وحدت کے نظریے کی تنقید کی ہے) ایک اور غلط فہمی ہوئی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ناظرین جب ڈرامہ دیکھ رہے ہوتے ہیں تو انہیں یہ احساس ہوتا ہے (یا ارسطو کے نظریے کے مطابق یہ احساس ہونا چاہیے) کہ ایسی مصیبت ہمیں بھی پیش آ سکتی ہے، اس لیے ڈرامے میں خوف کا عنصر آ جاتا ہے، لیکن یہ عام تجربے کے منافی ہے — ہم زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس قسم کے واقعات سے ایک سوجھ بوجھ والا ناظر زندگی کا کوئی سبق یا عبرت حاصل کر سکتا ہے، بہرحال خوف نہیں پیدا ہوتا۔

پروفیسر ایم۔ ایم شریف نے اپنی کتاب جمالیات کے تین نظریے، میں لکھا ہے کہ:

"رحم کو المیے کا خصوصی جذبہ ضرور کہا جا سکتا ہے، خوف کی حیثیت ایک ضمنی جذبے کی ہے۔" (صفحہ ۳)

"المیہ کو ایک جذباتی مسئلہ قرار دینے میں ارسطو بالکل حق بجانب ہے لیکن خوف کے جذبے کو رحم کا ہم پایہ ٹھہرانے میں اور دوسرے جذبات کو نظرانداز کرنے میں اس نے ٹھوکر کھائی ہے۔" (صفحہ ۳۱)

اس کے باوجود، ارسطو کی حمایت میں بھی کچھ پہلو نکل آتے ہیں۔ اگر یہ تسلیم کر بھی لیا جائے کہ ارسطو نے اپنا موقف اچھی طرح پیش نہیں کیا تب بھی یہ ماننا پڑے گا کہ ارسطو نے اصولی لحاظ سے غلط نہیں سوچا۔ البتہ اس نے مسئلے کو پیش کرنے میں اجمال و اختصار سے کام لیا ہے، ورنہ غور کیا جائے تو خوف اور رحم کے جذبوں میں اتنا بعد نہیں جتنا سمجھ لیا گیا ہے۔ جذبوں اور جبلتوں کا تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہو گا کہ رحم بھی چند واسطوں سے خوف ہی کی پیداوار ہے۔ وہ یوں کہ انسان بلکہ ہر ذی حیات کی اصل جبلت تحفظ نفس ہے۔ جو چیز بھی اس سے ٹکرائے گی اس سے پہلے خوف اور اس کے بعد مدافعت کا خیال پیدا ہو گا۔ ہم جب کسی سے ہمدردی کرتے ہیں تو کئی واسطوں سے یہ بھی دراصل بقای ذات ہی کا طریقہ ثابت ہوتا ہے۔ باہمی اشتراک و تعاون سے ہر انسان اپنی حفاظت کی قوی تر تدبیر سوچتا ہے۔ پس ہمدردی اور رحم اس خوف کا بالواسطہ مداوا ہیں جو ذات یا حیات کو پیش آتا ہے۔ دونوں کا منبع ایک ہے، محل الگ الگ ہیں۔

یہ درست ہے کہ ارسطو نے ٹریجڈی کے جذبوں میں سے صرف خوف و رحم کا ذکر کر کے اس کے دائرے کو تنگ کر دیا ہے کیونکہ دوسرے جذبے، مثلاً تحسین عظمت، حیرت کا احساس، مفاہمت کا احساس، شاعرانہ عدل پر مسرت وغیرہ بھی ٹریجڈی کے جذبے ہو سکتے ہیں اور اس سے بھی زیادہ یہ کہ ارسطو نے جذبات کی صفائی اور تہذیب کے مسئلے کو بھی ضرورت سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ اصل چیز تو وہ جمالیاتی حظ ہے جس کا اس نے خود بھی ذکر کیا ہے اور جو ہر فن پارے کے دیکھنے یا سننے سے ناظرین و سامعین کو حاصل ہوتا ہے۔

تین وحدتوں کا مسئلہ :

ڈرامے میں تین وحدتوں کا قصہ اتنی شہرت رکھتا ہے کہ اس کی تشریح بے کار ہے۔ وحدت عمل، وحدت زمان اور وحدت مکان، **وحدت عمل** سے مراد یہ ہے کہ پلاٹ ایک ہی عمل کی نقل ہو۔ کسی سنجیدہ ڈرامے میں کوئی نمایاں ضمنی پلاٹ شامل نہ کیا جائے اور المیہ اور طربیہ کو ملایا نہ جائے۔ **وحدت زمان** سے مراد یہ ہے کہ عمل، زمان کی ایک مقررہ حد کے اندر ہو۔ اس کی مدت کسی نے تین گھنٹے، کسی نے بارہ گھنٹے اور کسی نے چوبیس گھنٹے مقرر کی ہے۔ **وحدت مکان** سے مراد یہ ہے کہ عمل کا مقام بھی قرین قیاس فاصلوں کے اندر ہو۔

بڑی مدت تک ان وحدتوں پر اتنا زور دیا گیا کہ بعض اہل فن نے یہاں تک کہہ دیا کہ عمل نہ صرف ایک شہر یا گھر تک محدود ہو بلکہ ایک ہی معین مقام تک جس کو بیک وقت آدمی دیکھ سکے۔ کورنیلے (۱۶۶۰ع) نے لکھا کہ ڈرامہ نگاروں کے لیے عمل، مقام اور وقت کی وحدتوں کا لحاظ بنیادی واجبات میں سے ہے۔ بعد میں اس رویے یا زاویۂ نظر کی شدید مخالفت بھی ہوئی، اور ان وحدتوں کو عملاً غیر ضروری قرار دیا گیا۔

جہاں تک ارسطو کا تعلق ہے، اس کی کتاب بوطیقا میں وحدت عمل اور کسی حد تک وحدت زمان کا ذکر آتا ہے۔ مثلاً ان عبارتوں میں۔

> "پس جس طرح تقلیدی فنون میں ایک نقل ایک ہی چیز کی ہوتی ہے، اسی طرح اس صورت میں بھی چونکہ پلاٹ ایک ہی عمل کی نقل کی ہے، اس لیے اسے ایک ایسے عمل کی نقل ہونا چاہیے، جو واحد اور مکمل ہو۔" (ترجمہ عزیز احمد)

Accession No.
6095

پھر المیہ اور رزمیہ کا فرق بتاتے ہوئے لکھا:

"ٹریجڈی کی ترتیب رزمیہ خاکے پر نہ کی جائے۔ رزمیہ نظم سے میری مراد ایسی نظم ہے جو کئی روداوں (پلاٹوں) پر مشتمل ہو۔" اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ارسطو نے وحدت عمل کو مرکزی اہمیت دی ہے لیکن کھینچ تان کر وحدت زمان کا ثبوت بھی بوطیقا سے نکال لیا گیا ہے۔ جہاں تک وحدت مکان کا تعلق ہے، اس کے متعلق بوطیقا میں دور کا اشارہ بھی موجود نہیں۔ وحدت زمان کی بنیاد ارسطو کے اس قول پر ہے کہ یہ عمل ایک گردش آفتاب کے اندر اندر دکھایا جائے۔ مگر وحدت زمان کا یہ تصور عملی لحاظ سے ناقص ہے۔

اس کتابچے کی مختصر حدود میں ارسطو کی پیش کردہ دو وحدتوں (وحدت عمل اور وحدت زمان) اور بعد میں الحاقی تیسری وحدت (وحدت مکان) کی پوری تنقید ممکن نہیں۔ مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ یونانی ڈرامے کی حدود میں، مخصوص حالات کے تحت وحدت عمل اور وحدت زمان کا جواز نکل بھی سکتا ہے مگر بعد میں نہ ان کا جواز تسلیم ہوا اور نہ ان پر عمل ہوا۔ اس سلسلے میں شیکسپیئر کے اکثر ڈرامے ان وحدتوں سے کلیتاً بے لحاظ اپنی روش پر چلتے نظر آتے ہیں، اسی طرح ابسن کے، اسی طرح شا کے اور اسی وجہ سے بہت سے اہل نظر نے اس پابندی کے خلاف سخت احتجاج کیا ہے، اور کہا ہے کہ عظیم انسانوں کی زندگیوں کے اتنے عظیم انقلاب کے نشیب و فراز کو ایک دن (تین گھنٹے، بارہ گھنٹے اور چوبیس گھنٹے) کی حد میں مقید نہیں کیا جا سکتا۔ شیکسپیئر کے ڈراموں میں، مقام (مکان) میں بڑی تبدیلیاں نظر آتی ہے اور آج کے دور میں تو یہ سب باتیں تکلف سے کم معلوم نہیں ہوتیں۔ سائنس اور ایجادات کی بدولت زندگی اس درجہ متحرک اور غیر پذیر ہو چلی ہے کہ وحدت مکان کی لازمی پابندی بیکار معلوم ہوتی ہے۔ ۵

اس کے باوجود ایک وحدت ایسی بھی ہے جس پر زور دیا جا سکتا ہے اور وہ ہے وحدت تاثر۔ ڈرامے میں وحدت کی علامت یہی تاثر کی وحدت ہے۔ اس کی خاطر ڈراما نگار چاہے تو مذکورہ بالا جملہ وحدتوں سے کام لے لے، اگرچہ تاثر کی وحدت کے لیے سب وحدتوں سے کام لینا ضروری نہیں۔ وحدت تاثر کے معنی یہ ہیں کہ مجموعی لحاظ سے ڈرامے میں کسی قسم کا تناقض یا جھول یا بے ڈھنگا پن نہ پایا جائے۔

ارسطو کے تصور المیہ پر مزید نقد و جرح:

(۱) المیہ ڈراما۔ المیہ احساس کی محض ایک صورت ہے لیکن اس احساس کا اظہار صرف ڈرامے تک محدود نہیں، اس کی دوسری صورتیں بھی ہو سکتی ہیں۔ فن اور شاعری کی ہر قسم اس (Tragic Sense) کو ظاہر کر سکتی ہے، اگرچہ اس میں شبہ نہیں کہ المیہ (ٹریجڈی) بھی بڑا موثر ذریعہ ہے۔ ارسطو کے بیان سے کچھ ایسا ترشح ہوتا ہے کہ وہ شاید باقی ذرائع کو نظر انداز کر رہا ہے۔

(۲) ارسطو کا خیال ہے کہ المیہ میں عمل کو سنگ بنیاد یا رکن اعظم سمجھنا چاہیے۔ اس میں شبہ نہیں کہ عمل کو بہت بڑی اہمیت حاصل ہے مگر ارسطو نے عمل کی تشریح میں افراط و تفریط سے کام لیا ہے۔ اس کے اصول ایک مثالی المیے پر صادق آتے ہیں۔

(۳) ارسطو کے خیال میں المیہ میں عمل ایسے واقعات کی ترتیب و صدور کا نام ہے، جس میں ہم جیسا کوئی عام آدمی ابتلا کا شکار ہو کر تباہ ہو جاتا ہے۔ کردار کا خوش حالی سے بدحالی میں تبدیل ہو جانا ایک حد تک تو درست ہے لیکن بدحالی سے بدتر بدحالی بھی ممکن ہے۔

(۴) ارسطو کے نزدیک المیہ کردار کی مصیبتوں کا باعث اس کے فیصلے کی غلطی (Hamartia) ہے لیکن یہ سب صورتوں میں نہیں اور بعض بڑے ڈراما نگاروں کے پیش کیے ہوئے ڈراموں میں تبدیلی احوال کی ذمے دار دوسری صورتیں نظر آتی ہیں، مثلاً خود کردار کی غیر معتدل جذباتیت بھی اس کی ذمے دار ہو سکتی ہے۔

(۵) ارسطو کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ ہیرو ایک عام آدمی ہو جو نہ بہت برا ہو اور نہ بہت نیک، بس نیکی بدی کا مجموعہ ہو۔ لیکن ایسے بھی بہت سے ڈرامے ہیں اور کامیاب سمجھے گئے ہیں جن میں انتہائی بُرے ہیرو شامل کیے گئے ہیں اور المیہ اثر زائل نہیں ہوا۔ اسی طرح المیہ میں ارسطو نے صرف ہیرو کے مصائب پر انحصار رکھا ہے اور اسی کو سب کچھ خیال کیا ہے حالانکہ مصائب دوسرے ضمنی کرداروں کو بھی پیش آتے ہیں اور آ سکتے ہیں اور المیہ اثر پیدا کرنے میں ان سب کا حصہ ہوتا ہے۔

(۶) ارسطو نے عمل کی وحدت پر، جیسا کہ پہلے بیان ہوا، بہت زور دیا ہے اور یہ کسی حد تک بجا بھی ہے، مگر اس میں مبالغہ بھی کیا گیا ہے۔ کسی المیہ میں ایک شخص کی تباہی بھی المناک ہے مگر بہت سے اشخاص کی تباہی بھی کم المناک نہ ہوگی، ہاں المیہ کی تکنیک ڈھیلی ہونی نہ چاہیے۔

(۷) ارسطو کے خیالات سے کچھ ایسا ترشح ہوتا ہے کہ وہ المیہ کرداروں کی کش مکش کو قدرے 'خیر' اور 'شر' کے تصادم کا احساس بتاتا ہے۔ اسی لیے کہا ہے کہ المیہ میں ایسے شخص کا عمل دکھایا جائے جو ہم جیسا یا ہم سے قدرے بہتر ہو اور خیر کا پہلو قدرے غالب ہو، المیہ میں مصیبت کی ذمہ داری اس نے فیصلے کی غلطی پر رکھی ہے۔ تو پھر کیا اس سے یہ سمجھ لیا جائے کہ المیہ کی کش مکش خیر و شر کی کش مکش ہے اور ہیرو کا مد مقابل لازماً بُرا آدمی ہے — ؟
انسانی زندگی کا تجزیہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ دو نیک آدمیوں کی کش مکش یا دو بُرے آدمیوں کی کش مکش سے بھی المیہ تاثر پیدا ہو سکتا ہے۔
یہ کش مکش داخلی بھی ہو سکتی ہے جیسا کہ Hamartia کا سارا تصور یہ ظاہر کرتا ہے، فیصلے کی غلطی لازماً کسی اندرونی کش مکش مثلاً Hybris غرور کا نتیجہ ہو سکتی ہے۔ آسمانی قوتوں کے ساتھ بھی مقابلہ ہو سکتا ہے، اور اس میں بھی انسان کے استقلال، مزاج اور صبر و مقاومت اور اس کے باوجود تباہی و بربادی کے تصور سے بھی ہم الم کا احساس کر سکتے ہیں۔

Fyfe نے Paradox of Tragedy میں اس موضوع پر مفصل بحث کی ہے، اور کہا ہے کہ دراصل المیہ کی کشمکش "Conflict between the two Sublimes" دو مہتم بالشان اور جلیل القدر عظمتوں کے مابین ہوتی ہے۔ اس میں کیٹو کے خیال کے مطابق ہمیشہ یہ نہیں ہوتا کہ قدر اور غیر قدر کے مابین تصادم ہو بلکہ دو اہم نظریات اور دو اہم کرداروں کے مابین بھی ہو سکتا ہے — اسی لئے ضروری نہیں کہ ہم Vilain سے نفرت ہی کریں۔ بعض اوقات Vilain ہیرو سے زیادہ مقبول یا مستحق داد و آفرین ہو جاتا ہے۔ لہٰذا خیر اور شر کی اصطلاحیں درست نہیں ہے

(۸) ارسطو عمل کو سیرت (کردار کے اطوار) پر ترجیح دیتا ہے، لیکن ڈرامے کا عام تجربہ اس کے برعکس بھی ہے۔

(۹) پروفیسر ایم۔ ایم شریف نے اپنی کتاب 'جمالیات کے تین نظریے' میں لکھا ہے کہ:
"جدید ٹریجڈی بڑی حد تک ارسطو کی مثالی ٹریجڈی کے اصولوں سے منحرف ہو گئی ہے۔" وہ عمل کی بجائے کردار کی آئینہ داری کرتی ہے۔ اس میں عمل کی جگہ بڑی حد تک مکالمے نے لے لی ہے۔

پروفیسر صاحب موصوف نے اپنی کتاب کے باب اول میں اس پر تفصیل سے بحث کی ہے کہ:

"ارسطو کا فارمولا بہت تنگ و محدود ہے۔"

نقالی کی بحث:

ارسطو نے بوطیقا کے علاوہ اپنی کتاب السیاست میں لکھا ہے:
"فن کردار، افعال اور جذبات کی نقل کرتا ہے"

اسی سلسلے میں یہ بھی لکھا ہے کہ موسیقی سب فنون سے افضل یا منفرد ہے، کیونکہ اس میں نقالی سب سے زیادہ ہوتی ہے۔

ارسطو کا خیال یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ فن سے ہمیں مسرت حاصل ہوتی ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ انسان اصل کی نقل کو دیکھ کر طبعاً خوش ہوتا ہے۔ نقالی کا نظریہ افلاطون نے پیش کیا تھا مگر افلاطون سے ارسطو یوں مختلف ہو جاتا ہے کہ افلاطون فن (شاعری وغیرہ) کو اصل کی نقالی نہیں مانتا، اصل کی نقل کی نقل مانتا ہے، عکس کا عکس کہتا ہے، لیکن ارسطو اس کو اصل (جیسی کہ فنکار کے تصور میں آئی) کی نقل مانتا ہے۔

ارسطو کے متعلق یہ غلط فہمی ہے کہ اس کے نزدیک فن اصل کی ہو بہو نقل ہے — ارسطو یہ تو مانتا ہے کہ فن انسان کی سیرتوں کی عمومی خصوصیات کو پیش کر کے مع شئے زائد پیش کرتا ہے۔ لیکن محض تکرار کوئی خاص چیز نہیں۔ اس کے علاوہ اس کے نزدیک محض پیش کرنا بھی مقصد نہیں بلکہ ایسے طریق سے پیش کرنا مقصد ہے جس میں جمالیاتی عنصر — یعنی ہیئت اور ادا کا حسن پیدا ہو اور یہی وہ شے ہے جو محظوظ کرتی ہے، محض نقالی محظوظ نہیں کرتی۔ دراصل یہ غلط فہمی ارسطو کے ان فقرات سے ہوئی ہے کہ:

(1) "نقل میں اصل کو پہچاننے سے ہمیں حظ حاصل ہوتا ہے"۔

(2) "نقل کرنا ہمارے لیے ایک فطری امر ہے، جس طرح وزن و آہنگ کا احساس

ہماری فطرت میں ہے"۔

دراصل اس قسم کے اقوال سے بڑی غلط فہمیاں پیدا ہوئیں اور ایسے تصورات ارسطو کی طرف منسوب ہوئے جن کی کچھ بنیاد تو ہے مگر یہ کاملاً اس کے تصورات نہیں، تاہم اس میں کچھ شک نہیں کہ ارسطو بھی افلاطون کی طرح نقالی کو بنیادی چیز مانتا ہے۔ (اگرچہ اس کے تصور میں قدرے وسعت ہے یعنی نقل مع شئے زائد:

یعنی اصل کی وسعت یافتہ صورت جو حسین بھی ہے)۔

بعض بڑے بڑے فلسفیوں نے جن میں ہیگل بھی شامل ہے نقالی کے خیال کی تردید کی ہے۔ ان کا کہنا یہ ہے کہ اول تو کسی چیز کو دھرا دینا کوئی غیر معمولی بات نہیں۔ دوم۔ یہ بھی مشکوک امر ہے کہ فنکار اصل کا پورا عکس پیش کر بھی سکتا ہے یا نہیں۔ کیونکہ اصل کی باز آفرینی امر محال ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ ہے کہ فن کار اصل کی باز آفرینی اپنے تصور کے مطابق کرتا ہے۔ یہ اپنے تصور کی تصویر کشی ہے نہ کہ اصل شے کی۔

شاید صحیح بات یوں ادا ہو سکے گی کہ فن حسین تخلیق کا نام ہے، اس میں انسانی کردار، صفات اور دیگر کوائف بھی شامل ہیں اور حصہ لیتے ہیں — مگر سب کچھ یہی نہیں اصل شے ان کوائف کا "حسین اظہار" ہے، نہ کہ کوائف کی نقل یا محض اظہار۔ انسان فطری طور پر حسن سے اور اس کے اظہار کی ہر صورت سے متاثر ہوتا ہے اور یہی فن کی اساس ہے ؎

طربیہ (کامیڈی):

کامیڈی بھی نقل ہے (یا نقالی ہے)۔ ارسطو نے بوطیقا میں لکھا ہے:

"رزمیہ شاعری، ٹریجڈی (المیہ)، کامیڈی (طربیہ)، بھجن اور اسی طرح بانسری اور چنگ کے راگ، اگر آپ بالکل عام نقطہ نظر سے دیکھیے، تو یہ سب نقلیں ہیں"۔

"پھر بھی یہ تین لحاظوں سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں اور وہ اس طرح سے کہ ان کے نقل کرنے کے ذریعے مختلف ہیں، موضوع مختلف ہیں اور طریقے بھی مختلف ہیں"۔

ٹریجڈی اور کامیڈی میں ارسطو نے فرق یہ بتایا ہے کہ:

کامیڈی کا مقصد یہ ہے کہ انسانوں کو ہم جیسا پاتے ہیں انہیں اس سے بدتر دکھایا جائے۔

ٹریجڈی کا مقصد یہ ہے کہ بہتر دکھایا جائے۔

کامیڈی کی ایجاد کے دعوے دار ڈورین لوگ ہیں۔ ان کا بیان ہے کہ "گانوں" کو ڈورک بولی میں Come کہتے ہیں۔ یہ نام کامیڈی والوں کو اس وجہ سے دیا گیا کہ جس زمانے میں شہر والے انہیں گھسنے نہیں دیتے تھے۔ وہ دیہاتوں (Comai) میں چکر لگاتے تھے۔

ارسطو نے لکھا ہے کہ شاعری کی دو قسمیں ہیں:

(۱) "جو لوگ سنجیدہ اور عالی سرشت تھے، انہوں نے اپنی نقلوں کے لیے بلند و بالا کرداروں کے عمل اور کارناموں کا انتخاب کیا (رجزیہ نظمیں لکھیں)۔

(۲) برخلاف اس کے ہلکے مزاج کے شعرا نے کمینوں اور قابل نفرت آدمیوں کا خاکہ اڑایا اور ہجویں لکھیں (یہ آہجی نظمیں کہلاتی ہیں)۔

ہومر نے ٹریجڈی کی طرح کامیڈی کا صحیح تصور دلایا اور "تمسخر کو ڈرامائی سانچے میں ڈھالا"۔

بعد میں شاعری کو ترقی ہوئی اور رجزیہ نظموں کی ڈرامائی روح سے ٹریجڈی، اور ہلکی نظموں کی ڈرامائی صورت سے کامیڈی نمودار ہوتی گئی۔

کامیڈی کی تعریف:

کامیڈی بری سیرتوں کی نقل ہے۔ ارسطو کا کہنا ہے کہ:

"بری" سے ہر قسم کی برائی مراد نہیں بلکہ صرف مضحکہ خیز برائی مراد ہے"۔

مضحکہ خیز برائی سے مراد اس طرح کا نقص یا بدنمائی ہے جو نہ تکلیف دہ ہو، نہ تباہ کن ہو۔ یہ ایسی بدنمائی یا خرابی ہے جو بدی یا شر نہیں۔

ارسطو کی رائے پر تنقید:

اس میں شبہ نہیں کہ ارسطو کی رائے کا آنے والی کئی صدیوں میں بڑا احترام رہا اور کامیڈی کا تصور یہی رہا کہ کامیڈی "بری سیرتوں کی نقل ہے"۔ اس کے یہ معنی لیے جاتے

رہے کہ جہاں ٹریجڈی (المیہ) عالی نسب اور اعلیٰ طبقے کے لوگوں کی نقل کرتی ہے وہاں طربیہ میں گھٹیا اور پست شہریوں کو پیش کیا جاتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ بڑی مدت تک المیہ لکھنے والے بادشاہوں اور شہزادوں کے کرداروں سے ڈراما پیدا کرتے رہے اور کامیڈی لکھنے والے دیہاتیوں اور ادنیٰ طبقوں کے احوال سے یا گھریلو مواد سے فائدہ اٹھاتے رہے۔
لیکن یہ تصور سترہویں صدی میں تبدیل ہو گیا اور طربیہ یا المیہ کے کرداروں کی تخصیص نہ رہی۔

المیہ اور طربیہ کے انجام کے بارے میں بھی تصورات بدلتے رہے۔ مثلاً یہ کہ المیہ کے لیے ضروری نہیں اس میں انجام موت ہو یا سراسر تباہی ہی تباہی ڈرامے پر چھائی ہوئی ہو۔ طربیہ کے لئے بھی ضروری نہیں کہ وہ تمسخر اور محض ہنسی مذاق کی چیز ہو بلکہ اس کی مدد سے بعض سنجیدہ معاشرتی مسائل کو شگفتہ انداز میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ المیہ اور طربیہ کی ملی جلی صورتیں بھی ہو سکتی ہیں۔

یہ غلط فہمی بھی نہ رہنی چاہیے کہ طربیہ لازماً فن کی گھٹیا شکل ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ طربیہ میں بھی اعلیٰ ڈراما پیش کیا جا سکتا ہے اور اس میں آفاقی عنصر بھی شامل ہو سکتا ہے۔ بشرطیکہ طربیہ نگار اعلیٰ صلاحیتوں کا مالک ہو۔

ارسطو کا یہ خیال بھی قابل ترمیم ہے کہ طربیہ بُری سیرتوں کی نقل ہے۔ بُری سے مراد "مضحکہ خیز برائی" ہی سہی، پھر بھی یہ الفاظ کامیڈی کے تنوعات اور اس کی اصل روح سے مطابقت نہیں رکھتے۔ کامیڈی لازماً برائی نہیں۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس کا انجام وہ ہلاکت نہیں جو عموماً المیہ کے انجام میں دکھائی جاتی ہے، یہ زندگی کی اور جماعتوں کی اور مثالی کرداروں کی نقل ہے اور شگفتگی اس کا آخری تاثر ہے۔

جو لوگ ہنسی کو محض بے خیالی اور ظرافت کو لاابالی پن خیال کرتے ہیں وہ بھی غلطی پر ہیں غالب نے خوب کہا ہے ؎

سوزش باطن کے ہیں احباب منکر ورنہ یاں
دل محیط گریہ و لب آشنائے خندہ ہے

ظرافت کے سرچشمے دردمندی سے ابھرتے ہیں بدی سے نہیں۔ اعلیٰ اور ادنیٰ طبقوں کی قید بھی قدامت کا پرتو لیے ہوئے ہے۔

مضحکہ خیزی کا مقصد تفریح ہو سکتا ہے مگر ظرافت کا اصل منبع زندگی میں راستی اور

درستی کی جستجو اور آرزو سے ابھرتا ہے۔ محض ہنسنا ہنسانا بھی برا نہیں، مگر کامیڈی کی اصل روح بوالعجبیوں اور مضحکہ خیز حالتوں کی بدنمائی دکھا کر حسنِ زندگی کی رونمائی ہے ۱۱

رزمیہ:

رزمیہ یا ایپک ۱۱ کے بارے میں ارسطو کے خیالات ۱۲ کا خلاصہ یہ ہے

(۱) رزمیہ بھی ٹریجڈی، کامیڈی اور ہجن وغیرہ کی طرح نقل ہی ہے اگرچہ اس کے نقل کرنے کے ذریعے مختلف ہیں۔ موضوع اور طریقے بھی مختلف ہیں، اس لیے ایک دوسرے سے مختلف بھی ہیں۔

(۲) رزمیہ شاعری میں محض الفاظ یا نظم کے ذریعے نقل کی جاتی ہے۔

(۳) عام طور پر رزمیہ نظم میں ایک ہی بحر اختیار کی جاتی ہے مگر مختلف بحروں میں بھی لکھی جا سکتی ہے۔

(۴) رزمیہ ٹریجڈی سے اس حد تک مشابہ ہے کہ یہ بڑی سیرتوں اور ان کے کارناموں کی الفاظ کے ذریعے نقل ہے، لیکن اس لحاظ سے یہ مختلف ہے کہ یہ شروع سے آخر تک ایک ہی بحر کو استعمال کرتی ہے —

(۵) یہ بیانیہ نظم ہے۔ طوالت میں بھی المیہ (ٹریجڈی) سے مختلف ہے کیونکہ ٹریجڈی یہ کوشش کرتی ہے کہ حتی الامکان اس کا عمل آفتاب کی صرف ایک گردش کی حدود یا اس کے قریب قریب (وقت) کا پابند رہے لیکن رزمیہ شاعری کے عمل کے لئے وقت کی کوئی قید نہیں۔

(۶) رزمیہ شاعری کے سارے عناصر ٹریجڈی میں مل سکتے ہیں لیکن ٹریجڈی کے تمام عناصر رزمیہ نظم میں موجود نہیں۔

(۷) ڈرامائی شاعری میں واقعات کو اختصار سے بیان کیا جاتا ہے لیکن رزمیہ شاعری میں نظم کو مناسب طول دینے کے لیے انہیں تفصیل سے بیان کیا جاتا ہے۔

(۸) شاعری کی یہ نوع بیان کے ذریعے نقل کرتی ہے۔ اس میں عموماً ایک ہی بحر استعمال کی جاتی ہے۔ اس میں پلاٹ کی وہی ڈرامائی ترتیب ہونی چاہیے جو ٹریجڈی میں ہوتی ہے۔

اس کا موضوع بھی ایسا عمل ہونا چاہیے جو پورا اور مکمل ہو (جس میں آغاز،

درمیان اور انجام ہوتا ہے)۔ اسے ترتیب میں تاریخ سے بہت مختلف ہونا چاہیے کیونکہ کہ یہ ایک عمل کو بیان نہیں کرتی بلکہ ایک عہد کے وہ سب واقعات بیان کرتی ہے جو اس زمانے میں کسی ایک شخص کو یا اشخاص کو پیش آئیں۔
تاریخ ایسے واقعات بیان کرتی ہے جن کا ایک دوسرے سے بالکل سرسری تعلق ہوتا ہے۔

(۹) ٹریجڈی کی طرح رزمیہ کی بھی چار قسمیں ہو سکتی ہیں : ۱۔ سادہ۔ ۲۔ پیچیدہ۔ ۳۔ اخلاقی۔ ۴۔ المناک۔
موسیقی اور آرائش کے سوا اس کے بھی اتنے ہی حصے ہوتے ہیں، جتنے ٹریجڈی کے —— اس میں بھی انقلاب اور دریافت وغیرہ کی ضرورت ہے۔

(۱۰) اس کی زبان بھی آراستہ ہونی چاہیے۔

(۱۱) ہومر کے رزمیے مکمل ترین ہیں۔
ایلیڈ سادہ رزمیہ ہے، اوڈی سی پیچیدہ۔

(۱۲) رزمیہ میں تعجب انگیز واقعات کے علاوہ ناممکن اور خلاف قیاس واقعات بھی جائز ہیں۔ اسی لیے ارسطو کہتا ہے :
''شاعر کو چاہیے کہ قرین قیاس ناممکنات کو خلاف قیاس امکانات پر ترجیح دے۔''

(۱۳) ارسطو کے نزدیک ٹریجڈی رزمیہ شاعری سے افضل ہے۔ رزمیہ کے بارے میں ارسطو کے یہ خیالات بوطیقا سے (کم و بیش عزیز احمد کے الفاظ میں) ماخوذ ہیں۔

حواشی

(۱) فعل اور عمل دو الفاظ ہیں جن میں معنی کا اشتراک ہے۔ لیکن عمل، ایسے فعل یا افعال کو کہنا چاہیے جن کو دوام یا استقلال نصیب ہو۔ فعل عام ہے، افعال یا فعل کے مربوط سلسلے کے لیے عمل، موزوں تر لفظ ہے۔

(۲) یہ بھی محض اتفاق نہیں کہ عربی میں شعر اسی مادہ سے نکلا ہے جس سے شعور نکلا ہے۔ شعور بمعنی دریافتن علم، شمس قیس رازی نے المعجم میں شاعری کو ''سخن اندیشیدہ مرتب'' کہا ہے۔ یہ بحث مسلمانوں کی تنقید میں آئے گی۔

☆ اس موضوع پر مزید مطالعہ :

(۳) اردو ترجمہ بوطیقا — از عزیز احمد (تمہید)
(۴) پروفیسر میاں محمد شریف۔ 'جمالیات کے تین نظریے' (صفحہ ۱۔ ۲۰)
(۵) Brander Mathews— A Study of Drama
(٦) محمد اسلم قریشی — ڈراما نگاری کا فن، طبع اول، مجلس ترقی ادب، لاہور (صفحہ ۸۸۔۱۰۷) (اس آخری کتاب میں مزید حوالے بھی ہیں)۔
(۷) Hybris یا غرور نفس بھی اس کا ذمے دار ہو سکتا ہے۔
(۸) شلمغانی کا خیال ہے کہ نیکی اور بدی دونوں حکمت ربی کی تکمیل کرتی ہیں اس لیے ان میں کسی کو رد نہیں کیا جا سکتا۔ (دیکھیے اردو دائرہ معارف اسلامیہ، مقالہ الحلاج۔
(۹) پروفیسر شریف کا یہ قول قابل توجہ ہے:
"فنون لطیفہ جس میں المیہ بھی شامل ہے نقل نہیں بلکہ وہ تعمیریں ہیں جو فن کار کی شخصیت اور ماحول کی حقیقت دونوں کے امتزاج سے تشکیل پاتی ہیں۔"
(۱۰) مزید مواد کے لیے دیکھیے، ڈاکٹر اسلم قریشی کی کتاب "ڈراما نگاری کا فن" صفحہ ۱۰۸ تا ۱۱۹، صفحہ ۲٦۴ تا ۳۲۵۔

(۱۱) مزید مواد کے لیے دیکھیے Thorndike: 'English Comedy'
(۱۲) ایپک کے لیے حماسہ ملی یا رزمیہ کی اصطلاحیں بھی استعمال کی گئی ہیں۔ اردو میں مولانا شبلی نے رزمیہ کو رواج دیا ہے ہرچند کہ اس پر بہت اعتراض بھی کیے گئے ہیں، پھر بھی سب سے مقبول یہی اصطلاح ہے۔ میرے نزدیک ایپک کہنے میں بھی کوئی مضائقہ نہیں۔ حماسہ اصل میں اس شاعری کا نام ہے جس میں شجاعت کا وصف اور اس کے کارنامے بیان ہوتے تھے، بعد میں اس کے معنی بدل گئے۔ ابو تمام اور بحتری کے حماسوں کے بعد انتخابات کی کتابوں کو حماسہ کہا جانے لگا، ایران میں حماسہ ملی سے مراد ایپک ہے [دیکھیے اردو دائرۂ معارف اسلامیہ بذیل حماسہ]
(۱۳) از بوطیقا عزیز احمد۔

لون جائی نس

موضوعات:

۱- ادب اور قاری کا رشتہ۔
۲- ادب کی قدر و قیمت کا نیا معیار — قاری کا تاثر۔
۳- ادب پارے کی ارفعیت اور اس کی شناخت۔

لون جائی نس [1] جس کے زمانے کے بارے میں اختلاف ہے غالباً تیسری صدی عیسوی کا کوئی عالم تھا اور یونانی روایت سے براہ راست متاثر تھا یا اس سے تعلق رکھتا تھا۔ اتفاق سے اس کا ایک نامتمام رسالہ دستبرد زمانے سے محفوظ رہا۔ اہل نقد و نظر کو اس میں تنقید کے کچھ نئے اصول ملے۔ اس رسالے کے یونانی نام کا انگریزی ترجمہ On the Sublime کیا گیا ہے۔

لون جائی نس، ارسطو کے اس خیال سے متفق معلوم ہوتا ہے کہ ادب، مسرت اور حظ کا ذریعہ ہے۔ ادب کے اس اثر کو مدنظر رکھ کر یہ مصنف قاری پر ادب کے اثرات کی تشریح کرتا ہے اور یہ بھی واضح کرتا ہے کہ یہ اثرات کا ادب کے اسلوب اور طریق ادا کی بعض خصوصیات کے رہین منت ہیں۔

لون جائی نس کا خیال ہے کہ ادب کی سب سے بڑی خوبی یا صفت جو قاری پر سب سے زیادہ اثر انداز ہوتی ہے Sublimity [2] یا ارفعیت ہے۔ یہ ادب کے جملہ اہم خصائص کی جامع صفت ہے اور خیالات کا شرف (Nobility) اور اسلوب کا شکوہ (Grandeur) اس میں بطور اجزا شامل ہیں۔ Diaches نے لکھا ہے:

The function of literature and its ultimate justification, is to be sublime and to have on its' readers the effect of ecstasy or transport.... (Page 47) (Critical Approaches to Literature).

گویا اچھے ادب کی یہ خاصیت ہے کہ اس سے قاری یا سننے والا متاثر ہوتا ہے، اس پر وجد و تواجد کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے اور اس اثر کی وجہ یہ ہے کہ اس میں پاکیزہ جذبات و خیالات بھی ہوتے ہیں اور اسلوب ایسا ہوتا ہے جس میں وہ جذبے اچھی طرح رچے بسے ہوتے ہیں۔

لون جائی نس سے پہلے بھی اس تصور کے ہلکے ہلکے نقوش ملتے ہیں اور افلاطون تو شاعری کے اس تاثراتی پہلو پر خاص زور دیتا ہے اور وہ ادب کے اثر کا منکر بھی نہیں تھا، لیکن اس کا اخلاقی اور افادی زاویہ نظر ادب اور شاعری کی اچھائیوں کو نہ دیکھ سکا۔ بڑے ادب کے بُرے پہلو اس کے مد نظر رہے۔ ارسطو کو ادب کے اچھے پہلو نظر آئے لیکن اس کا زاویہ نظر بھی افلاطونی اثرات کے تحت اخلاقی اور افادی رہا۔ اسے بھی یہ ثابت کرنا پڑا کہ المیہ کا مقصد، تصفیہ جذبات کے ذریعے معتدل شخصیت کی تخلیق یا تعمیر ہے۔ یہ دراصل افلاطون ہی کا رد عمل تھا۔

اس سے ادب کی تاثیر تو واضح ہو جاتی ہے — لیکن قاری پر ادب کے خاص اثر کی وہ حیثیت واضح نہیں ہوتی جو لون جائی نس نے اسے دی۔ اس قسم کی بحثیں بلاغت کے ضمن میں ضرور ملتی ہیں جن میں پیرایہ ہائے بیان کی مدد سے مخاطب یا قاری کو متاثر کرنے کے مختلف وسیلوں پر اظہار خیال کیا گیا ہے — لیکن ادب کا یہ خاصہ کہ اس سے سامع یا قاری پر وجد و حال کی سی کیفیت طاری ہو سکتی ہے۔ اور یہ کہ یہی اس کی ارفعیت یا عظمت کا ثبوت ہے اس پر شاید لون جائی نس ہی نے پہلی مرتبہ خاص زور دیا ہے۔

اگر لون جائی نس کے تصورات پر مجموعی نظر ڈالی جائے تو مندرجہ ذیل اصول خاص طور سے سامنے آتے ہیں:

i- لون جائی نس نے ادب کی ماہیت اور اس کی تاثیر کی تشریح و تعیین کے لئے اعلیٰ اور ارفع ادب کی صفات کو معیار بنایا ہے اور اسی کی روشنی میں سارے ادب کی قدر و قیمت متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔

ii- اس کے نزدیک ادب، ادیب اور قاری، تینوں ادبی مسئلے کی بحث کے لازمی اجزا

ہیں۔ اس کے نزدیک:

(ا) عظیم ادب کی خاصیت ارفعیت ہے۔ یہ Sublimity کا ترجمہ ہے۔ اس کا صحیح مفہوم انگریزی کے دو الفاظ کے ذریعے ظاہر کیا گیا ہے۔ پہلا Height اور دوسرا Elevation، جس سے مراد یہ ہے کہ اعلیٰ وارفع ادب سامع و قاری کو تخیل اور جذباتی تجربے کی بلند تر سطح پر لے جاتا ہے۔

(ب) ایسے ادب کا خالق وہ ادیب ہوتا ہے جس کے خیالات عالی ہوتے ہیں۔ جذبے کی شدت کے علاوہ اسے زبان و بیان کے استعمال پر ادیبانہ قدرت بھی ہوتی ہے۔

(ج) ایسا ادب قاری پر وجد و حال کی کیفیت طاری کر دیتا ہے۔

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ لون جائی نس عظیم ادب کی قدر و قیمت کی بحث میں مصنف کی اخلاقی، جذباتی اور ذہنی قابلیتوں کو بھی اولین حیثیت دیتا ہے۔ اس میں وہ ادب پارے کے اسلوب، پیش کش اور ترکیب کو بھی مد نظر رکھتا ہے اور قاری کے تاثر کو بھی خاص اہمیت دیتا ہے۔ اس لحاظ سے اس کا تصور مذکورہ تین بڑے اصولوں پر قائم ہے۔

لون جائی نس کے خیال میں عظیم ادب کی مزید شناخت یہ ہے کہ وہ قاری کو بار بار پڑھنے کے بعد بھی متاثر کرتا رہے، اور اگر یہ تاثیر قارئین کے زیادہ وسیع حلقے میں یا کئی ادوار میں یا اس خاص زبان سے باہر دوسری زبانوں تک میں بھی محسوس ہو تو یقیناً وہ ادب عظیم ہو گا۔ جو ادب سب کو اور ہر وقت سب کو متاثر کرے واقعی ارفع ادب ہے۔

لون جائی نس کے خیالات پر تنقید:

سکاٹ جیمز نے لون جائی نس کو پہلا رومانی نقاد قرار دیا ہے۔ اس کے ثبوت میں وہ اہم بات یہ کہتا ہے کہ اس نے پرانے بلاغتی تصورات سے ہٹ کر جذبات اور تخیل کو پھر اہمیت دی۔ افلاطون اور ارسطو کے بعد کئی صدیوں تک اصول بلاغت کا دور دورہ رہا۔ ادب میں قواعد کی پیروی پر خاص زور دیا جاتا تھا، اور ان سے انحراف کو اچھی نظر سے نہیں دیکھا جاتا تھا۔ گویا ادب بھی ایک علمی اور اکتسابی چیز تھی جس میں کمال سیکھنے سکھانے سے ممکن تھا۔ اس کلاسیکیت کے خلاف بعد میں شدید رد عمل رومانیت کی تحریک کی صورت میں ہوا لیکن یہ لون جائی نس سے بہت بعد کی بات ہے۔ پھر بھی لون جائی نس نے اس بلاغت زدہ قواعد پرستی کے خلاف ادب کی ماہیت، اس کے منصب اور اس کی تاثیر کے

بارے میں اپنے خیالات ظاہر کیے جن میں تاثر اور جذبے کو خاص اہمیت دی گئی ہے۔ اس لحاظ سے اسے پہلا تاثراتی یا رومانی نقاد کہا گیا ہے۔ اس نے ادیب کے جذبات کا سوال بھی اٹھایا ہے اور قاری کے جذبات کو بھی مدنظر رکھا ہے ــــ بلکہ تقریباً مرکزی اہمیت دی ہے، اور اس کے ساتھ ساتھ بلاغت کے طریقوں کو بھی نظرانداز نہیں کیا۔ گویا اس نے بلاغت کے خطیبانہ وسائل اور شاعری کی جذباتی اساس کو باہم ملا کر ادب اور ادبی مطالعے کا ایک نیا راستہ بتایا ہے ؎۔

لون جائی نس نے شاعری کی ارفعیت کی بحث میں، ذوق عام، قبول عام اور مقبولیت دوام کو عظمت کا ثبوت اور اس کی شناخت کا ذریعہ قرار دیا ہے۔ اس میں کچھ شبہ نہیں کہ قبول عام بھی ایک اہم ذریعہ شناخت ہے اور عالم گیر مقبولیت اور مستقل یعنی دائمی تاثیر تو یقیناً ادب پارے کی عظمت کا ثبوت ہے۔ پھر بھی ادبی قدر و قیمت کی دریافت کے کچھ ایسے اصول بھی ہونے چاہئیں جن سے معاصر ادب کو فوراً اور علی الاطلاق بھی پرکھا جا سکے۔ مستقل مقبولیت کا ثبوت تو صدیوں کے بعد ہی مل سکتا ہے اور پرکھنے کے یہ معیار ایسے ہونے چاہئیں جن سے ہر وقت، ہر زمانے کے ادب کو جانچا جا سکتا ہو ؎۔

اس کے علاوہ ربودگی اور وجد و حال کے معاملے میں بھی لون جائی نس نے قدرے شدت یا افراط سے کام لیا ہے۔ اس کے رومانی انداز نظر نے ادیب اور قاری، دونوں کے جذبات کی شدت پر زور دیا ہے۔ اس کو مان بھی لیا جائے تب بھی یہی بات اس کے نظریۂ قبول عام سے ٹکراتی ہے کیونکہ سب لوگ ایک ہی مزاج کے نہیں ہوتے اور ہر دور کا جذباتی رویہ اپنے خاص حالات کے تابع ہوتا ہے مزید برآں ربودگی کا فلسفہ ہر مزاج کے حسب حال نہیں ہو سکتا۔ اس لیے صرف یہ معیار قدر شناسی کافی نہیں۔

ادیب کی باطنی پاکیزگی کی بحث بھی غور کے قابل ہے ــــ ملٹن کا قول ہے:

'A great writer must have genuine nobility of soul'

اس سے قبل لون جائی نس نے بھی کچھ اسی انداز میں سوچا ہے ؎ ۔ اور یہ افلاطونی اثرات کے تحت ہے جن کی رو سے اخلاقی مقصد کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے، لیکن روحانی پاکیزگی کی تعیین ایک مشکل امر ہے۔ اس کی تعریف اور اس کی حدبندی، جدید نفسیاتی تشریحات کی روشنی میں اور بھی مشکل ہے۔ اس کے علاوہ عام تخلیقی تجربات بھی اس کی پوری تائید نہیں کرتے، تاہم لون جائی نس کے اخلاقی احساس پر

ہم کوئی اعتراض بھی نہیں کر سکتے۔ نیکی کی بات جس طرح کہی جائے اور جب کبھی کہی جائے اس کی تحسین ہی کرنی چاہیے۔

حواشی

(ا) لون جائی نس غالباً تیسری صدی عیسوی کا مصنف تھا۔ سکاٹ جیمز کا بیان ہے کہ ملکہ زنوبیا اور پلاطینوس کا معاصر تھا۔ اور پلاطینوس (Plotinus) کے نو افلاطونی خیالات سے متاثر بھی معلوم ہوتا ہے۔

(۲) بمعنی Height of elevation۔

(۳) Diaches نے اپنی کتاب میں انہی وجوہ کی بنا پر لون جائی نس کے اس نظریے کو 'Affective Theory' کہا ہے۔

(4) The sublime consists in a certain lofti-ness and consummateness of language. It is by this end only that the greatest Poets and prose-writers have won their preeminence. (i) Sublimity is: not persuasion but ecstasy: Lifting the reader out of himself)

(ii) Nothing is poetry unless it transports. (Joubert)

(۵) چہار مقالہ نظامی عروضی میں شاعر کے اوصاف طبیعت کی وضاحت تقریباً اسی طرح کی گئی ہے۔

سڈنی

۱۵۹۵ء میں سر فلپ سڈنی کے انتقال کے بعد اس کا رسالہ شاعری کی مدافعت شائع ہوا۔ سڈنی کی تمام کی تمام تر کوشش یہ تھی کہ شاعری پر، پیورٹن گروہ کے اعتراضات کا تشفی بخش جواب دیا جائے، شاعری کی مدافعت میں اس نے جن دلائل سے کام لیا ان کا خلاصہ یہاں درج کیا جاتا ہے:

(۱) شاعری ایک قدیم انسانی عمل ہے، اس کی قدامت اس کے جواز کی دلیل ہے، ہر دور میں انسانوں کا اس کی طرف متوجہ ہونا یہ ظاہر کرتا ہے کہ اس کا تعلق انسان کی فطرت اولی سے ہے، یعنی یہ اس کا فطری تقاضا ہے اور اس کے جواز کے لیے یہی امر کافی ہے۔

(۲) اس کے علاوہ شاعری ایک تہذیبی اور اصلاحی سلسلۂ عمل ہے۔ قدیم ترین فلسفی اور سائنس دان حقائق علمیہ اور معارف حکمیہ کے لیے شاعری کو ذریعہ اظہار بناتے رہے ہیں۔ بلکہ بعض مورخ بھی ایسے ہو گزرے ہیں جنہیں شاعر کہا جا سکتا ہے مثلاً ہیروڈوٹس۔

(۳) یہ واضح رہے کہ سڈنی ادب اور شاعری کو محض علم وحقائق کا بیان قرار نہیں دیتا۔ بلکہ ایسا بیان سمجھتا ہے جس میں جذبے کا جوش بھی ہو اور تخیلی اختراع کی مدد سے اس میں کہانی اور افسانے کا سا رنگ پیدا ہو جائے۔

(۴) شاعری مؤرخ کے کام آ سکتی ہے، مورخ شاعرانہ اختراع کی مدد سے حقائق کو اس طرح پیش کر سکتا ہے کہ وہ افسانوی صورت اختیار کر کے زیادہ قابل قبول ہو سکتے ہیں اسی طرح شاعری پُر جوش اور پُر تاثیر طرز بیان اختیار کرے تاریخی حقائق کو

رکھی جا سکتا ہے۔

(۵) شاعری وزن و بحر کا نام نہیں، تخلیق و اختراع کا نام ہے۔ شاعر کا خاص عمل یہ نہیں کہ وہ نقل کرتا ہے۔ مثلاً باز آفرینی یا مقتضای حال کا اظہار یا محض ان حقائق پر بحث و نظر — اس کا یہی عمل نہیں بلکہ اس کا حقیقی عمل 'اختراع' (Invention) ہے۔ گویا شاعر ایک جہان نو کی تخلیق کرتا ہے۔

(۶) یہ جہان نو کیا ہے؟ یہ ایک ایسی دنیا ہے جو اس مرئی اور خارجی کائنات سے خوب تر ہوتی ہے۔ شاعر کا کام تخیل کا بے مقصد اور بے جہت استعمال نہیں۔ بلکہ "جہان خوب تر" کی تخلیق کرنا ہے۔

(۷) سڈنی نقالی کو نہ مانتے ہوئے بھی نقالی کو تسلیم کرتا ہے اور کہتا ہے کہ شاعر شے کی نہیں تصور شے کی باز آفرینی کرتا ہے، نقالی کا کام قاری کرتا ہے جو اس تصور کو ذہناً ایک مجسم شکل دیتا ہے۔
قوت تخیل ہمیں حقیقت سے آگاہ نہیں کرتی حقیقت کے بدل یا نعم البدل سے آگاہ کرتی ہے۔

Imagination does not give an insight into reality but an alternative to reality.

لہٰذا حقیقت کی گہرائی کو مؤرخ سے زیادہ شاعر پا سکتا ہے۔

(۸) ان خیالات کی وجہ سے سڈنی ارسطو کے نظریۂ نقالی سے خاصا دور ہو گیا ہے۔ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس کے خیال میں اگر نقالی کا تصور ہے بھی تو "مثالی جہان کی نقالی" (Ideal Imitation) کا ہے۔ اس کی نظر میں شاعری ہی وہ فن ہے جس میں نقالی نہیں یا اگر ہے بھی تو کم سے کم ہے۔ فن کا اصل کام یہ ہے کہ وہ اختراع کی قوت سے جہان خوب تر کی تخلیق کرے یعنی اصلی دنیا سے بہتر دنیا پیدا کرے۔

(۹) اس کا مطلب یہ ہوا کہ اس کا نظریہ مثالی اور اخلاقی ہے۔ مثالی سے مراد یہ ہے کہ جو کچھ کہ ہے، اس کا بیان نہیں۔ جو ہونا چاہیے، اس کی تصویر کشی یا افسانہ نگاری شاعر کا اصلی کام ہے۔ اس تصور میں اخلاق اور نکو کاری کی فتح لازمی ہے، بدی کی بدنمائی اور بالآخر اس کی شکست بھی اس کا ایک قدرتی نتیجہ ہے۔ سڈنی کا

تاریخ پر یہ اعتراض ہے کہ اس میں بعض اوقات بدکردار شخصیتوں کی فتح و کامرانی بیان ہوتی ہے اور ظاہر ہے کہ یہ چیز نیکی اور اخلاق کی تلقین کا مقصد پورا نہیں کرتی۔

(۱۰) وہ صاف صاف اعلان کرتا ہے کہ شاعری یا فن اسی صورت میں وقیع ہوگا کہ اس سے نیکی اور اخلاق کو فروغ حاصل ہو۔

[سڈنی کے اس نظریے پر بعد کے زمانوں میں بڑی لے دے ہوئی۔ کہا گیا کہ شاعر کا کام 'جو ہے' اس کی مصوری ہے اخلاق آموزی نہیں۔ شاعر اپنے جذبے کا ترجمان ہے۔ اس کی نیکی یہی ہے کہ سچائی سے کام لے اور سچائی کا مطلب اس کے اپنے جذبے کی سچی ترجمانی ہے۔ وغیرہ وغیرہ ....' لیکن سچ یہ ہے کہ اگر شاعر اپنے معاشرے کا ترجمان اور خادم بھی ہے تو اسے ان نیکیوں میں شریک ہونا چاہیے جو معاشرے کے ہر ہر فرد کو پاکیزہ بنا کر معاشرے کی خدمت کے لئے روحانی طور سے آمادہ کر سکیں۔]

(۱۱) اس اخلاقی اور مثالی تصور کے باوجود سڈنی، شاعرانہ بیان کی اہمیت پر خاص زور دیتا ہے۔ جس کی وجہ سے پڑھنے والے کے دل میں بھی احساس کی ایک لہر پیدا ہو جاتی ہے، شاعرانہ بیان میں Content کے علاوہ اس کی ہیئت اور طرزِ ادا کا بڑا حصہ ہوتا ہے اور اسی کی تاثیر سے قاری ان اشخاص کی پیروی کرتے ہوئے ان نصائح پر عمل کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے جو شاعری کے ذریعے قاری تک پہنچتے ہیں۔

(۱۲) سڈنی نے اسی اخلاقی مثالی تصور کی روشنی میں اسلوب اور طرزِ ادا کے معیار بھی قائم کیے ہیں اور شاعری کی مختلف اصناف کے معیار بھی مقرر کیے ہیں۔

سڈنی کے خیالات پر بحث:

اہم سوال یہ ہے کہ سڈنی کس حد تک افلاطون اور ارسطو کے خیالات کی پیروی کرتا ہے؟

یہ تو ظاہر ہے کہ سڈنی نے افلاطون اور ارسطو دونوں کے خیالات سے استفادہ کیا۔ لیکن یہ ملحوظ رہے کہ اس نے ان دونوں اساطین علم کے دلائل کو اپنے زمانے کے حالات کے تحت ایک اور نقطۂ نظر سے از سر نو مرتب کر کے کہیں تو ان کو اصل سے خاصا

مختلف بنا دیا ہے اور کہیں ان پر اضافہ کیا ہے۔ سڈنی کا خیال ہے کہ شاعری کلام موزوں تو ہے مگر اس سے اہم تر چیز یہ ہے کہ یہ اختراع بھی ہے... ایک کہانی، ایک قصہ جو تاریخی طور پر سچا نہیں، اسی اختراع کے ذریعے خوش نما بنتا ہے۔

Poetry is verse but more important, it is invention : the telling of a story which is not literally true.

سڈنی نے شاعری کی مدافعت کرتے ہوئے اگرچہ ارسطو کے دلائل کو مدنظر رکھا ہے لیکن وہ مدافعت کے جوش میں ارسطو سے بالکل مختلف ہو گیا ہے... ارسطو شاعری میں کذب کے عنصر کو تسلیم ہی نہیں کرتا لیکن سڈنی اپنے زمانے کے مخالفین شعرا کے خیالات سے مرعوب ہو کر ادب کی "فرضیت" کو مانتا ہے۔ کذب کو تسلیم کر کے اس کو اخلاقی اور فنی وجوہ سے جائز قرار دیتا ہے... وہ کہتا ہے کہ :

"کذب" اور دروغ آمیز باتوں کو خوبصورت اور مفید بنایا جا سکتا ہے بشرطیکہ ان کا استعمال صحیح ہو مثلاً ہم اخلاقی اصولوں کو تمثیل کے پیرائے میں بیان کر کے ان سے بہت فائدہ حاصل کر سکتے ہیں [1]۔"

اسی طرح وہ کہتا ہے :

"فرضی اور غیر حقیقی باتیں بھی حکمت و دانش کے ابلاغ کا عمدہ وسیلہ بن سکتی ہیں [2]۔"

یہ سڈنی کا موقف ہے لیکن ارسطو نے یہ نہیں کہا۔ ارسطو شعر میں کذب کو تسلیم ہی نہیں کرتا۔ اس کی رائے میں سچائی اور حقیقت کی دو قسمیں یا دو رخ ہیں۔ ایک خاص جو تاریخ کے ذریعے منعکس ہوتا ہے دوسرا عام جو واقعات خاص سے وابستہ نہیں ہوتا بلکہ عام انسانی تجربوں کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ شاعر اور ڈراما نگار سچائیوں کو مرتب کر کے ڈراما یا کہانی کی صورت دے کر پیش کرتا ہے۔ اسے کذب و دروغ نہیں کہہ سکتے۔ یہ بھی اور سچائیوں کی طرح ... بلکہ بعض اوقات ان سے برتر اور بہتر وسیلہ اظہار حقیقت ہے۔ ارسطو کے اس موقف سے سڈنی ہٹا ہوا معلوم ہوتا ہے۔

سڈنی اور نظریۂ امکان وقوع :

سڈنی کو نظریۂ امکان وقوع کے بارے میں کچھ التباس ہوا ہے۔ سڈنی یہ تو کہتا ہے کہ شاعری میں حقائق کا بیان شاعرانہ انداز میں ہونا چاہیے... اس صورت میں ایک مؤرخ

اور فلسفی بھی شاعر بن جاتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کا انداز بیان شاعرانہ ہوتا ہے۔ ایک فلسفی اگر شاعری سے کام لے کر حکمت کے حقائق کو کہانیوں اور حکایتوں کے ذریعے دلچسپ اور دلکش بناتا ہے تو اسے شاعر ہی سمجھنا چاہیے۔ اسی طرح اگر کوئی مؤرخ واقعات کو اس انداز سے مرتب کرے کہ اس میں "جو ہونا چاہیے" کا رنگ پیدا ہو جائے تو اسے بھی شاعر کہا جا سکتا ہے بشرطیکہ اس کا انداز بیان پُر تاثیر ہو اور محاسن ادبی سے آراستہ ہو۔

سطور بالا میں "جو ہونا چاہیے" کا جملہ آیا ہے۔ اس میں اور ارسطو کے الفاظ "جو ہونا چاہیے یا ہو سکتا ہے" میں بڑا فرق ہے۔ سڈنی کا جملہ اخلاقی نوعیت کا ہے، اس کے برعکس ارسطو کا جملہ عام انسانی یا تمدنی تجربے سے متعلق ہے۔ اس کی نوعیت تمدنی ہے اور عالمگیر انسانی دنیا کے واقعی مشاہدے اور حال سے متعلق ہے۔ ارسطو کے مد نظر مثالی دنیا نہیں، بلکہ اخلاقی طور پر ایک برتر سوسائٹی کا تصور ہے... وہ تو اسی کمزور مخلوق (انسان) کے وسیع تر تجربوں کا حوالہ دیتا ہے... اور یہ تجربے نہ کذب میں شامل ہیں نہ دروغ مصلحت آمیز میں!

ظاہر ہے کہ سڈنی کا یہ استدلال ارسطو کے استدلال سے خاصا دور جا پڑتا ہے۔ سڈنی کو مورخ سے اسی اخلاقی بنیاد پر یہ شکایت ہے کہ اس کی تاریخ نگاری پڑھنے والوں کو اخلاقی طور سے بہتر نہیں بناتی کیونکہ تاریخ میں بار بار باطل حق کے مقابلے میں فاتح نظر آتا ہے... پھر کیا (سڈنی کے بقول) یہ نیکی پھیلانے کا کوئی اچھا طریقہ ہے؟ شاعر کی دنیا وہ برتر اور اعلیٰ دنیا ہے جس میں نیکی بالآخر فتح یاب ہوتی ہے، باطل کو منہ کی کھانی پڑتی ہے۔ نیک لوگ سرخرو ہوتے ہیں اور بُرے لوگ اپنے کیے کی سزا پاتے ہیں۔ سڈنی کا نظریہ نیکی کی فتح کا نظریہ ہے... مگر یہ فتح کبھی کبھی ہوتی ہے۔

ادب پارے کی تاثیر:

ادب پارے کی تاثیر کے سلسلے میں بھی سڈنی اور ارسطو کے خیالات میں کچھ مماثلت موجود ہے۔ ارسطو کے نزدیک المیہ میں خوف اور رحم کے جذبات ابھار کر ناظر کے جذبات کی اصلاح مقصود ہوتی ہے۔ المیہ میں اثر آفرینی کے دو بڑے ذریعے ہوتے ہیں (۱) ڈرامائی صورت حال (Situation) جس میں خوف اور رحم کے جذبات ابھارے جاتے ہیں اور (۲) جمالیاتی عنصر۔ [ادب پارے کی ہیئت اور ترکیب و ترتیب کا حسن جس سے قاری

اور سامع محظوظ ہوتا ہے]

سڈنی بھی قاری کو متاثر کرنے کا مقصد مد نظر رکھتا ہے اور اس کے لئے پُر تاثیر اسلوب بیان اور Form کو ضروری سمجھتا ہے کیونکہ اسی پُر تاثیر اسلوب بیان کے ذریعے قاری اس کی مثالی دنیا کا نقش اپنے دل میں جماتا ہے اور ان نیکیوں کی تقلید کرے گا جو اس برتر دنیا میں دکھائی گئی ہیں۔۔۔ اسلوب میں "گرم جوشی" (liveliness) اور توانائی سڈنی کے مد نظر ہے اور وہ اپنے زمانے کے بعض شعرا اور ان کی شاعری کو اس لیے اچھا نہیں سمجھتا کہ ان کے کلام میں خشکی اور خنکی پائی جاتی ہے۔

ارسطو المیہ کی داخلی تاثیر کو جذبات فاسدہ کی تطہیر کا خاموش عمل سمجھتا ہے ... سڈنی اس تاثیر کو اخلاقی درس کا ایک ذریعہ بنانا چاہتا ہے اور ہجو، کامیڈی، المیہ وغیرہ کا اسی معیار سے تجزیہ کرتا ہے

(Ability to move the reader and to teach him moral truths) کے

نقالی کا نظریہ:

یہ پہلے بیان ہو چکا ہے کہ سڈنی افلاطون کے نظریۂ نقالی کو نہ مانتے ہوئے بھی ایک لحاظ سے مانتا ہے۔ وہ یوں کہ اس کے خیال میں شاعر جس جہان نو کی تخلیق کرتا ہے قاری اس جہان برتر کی نقل اور تقلید کرتا ہے — گویا نقالی تو ہے مگر نقال شاعر نہیں بلکہ قاری ہے۔ شاعر کا کام اختراع و تخلیق اور قاری کا کام اس کی تقلید ہے۔ غرض سڈنی افلاطون سے پیچھا نہیں چھڑا سکا اور ارسطو کے قریب سے گزرنے پر مجبور ہوا ہے۔

سڈنی افلاطون کے یوں بھی قریب ہے کہ اس نے بھی ایک تصوری اور مثالی دنیا کو شاعری کی دنیا قرار دیا ہے۔ افلاطون کی مثالی دنیا اگرچہ مختلف تھی مگر تھی تو سہی۔ یہ مماثلت قابل غور ہے۔

ماحصل:

سڈنی کے بہت سے خیالات آج کی دنیا کے لیے قابل قبول نہ ہوں گے پھر بھی اس نے ازمنہ متوسطہ میں شاعری (ادب و فن) کو زندہ رہنے کا حق دلایا۔ اس نے:

(۱) شاعری کو فلسفہ و تاریخ سے مربوط کیا۔

(۲) نقالی کے برعکس اختراع اور "ایجادِ جہانِ خوب تر" کا تخیل پیش کیا۔

(۳) انداز بیان اور اسلوب کے توانا اور خیال افروز اور جاں پرور ہونے کو تاثیر کا ذریعہ اور شاعری کی خوبی کا معیار قرار دیا۔

(۴) شاعری کا اصل وظیفہ اور نصب العین اخلاق آموزی قرار دیا۔

حواشی

(1) Lies can be shown as good and valuable if they are used as allegorical ways of teaching moral doctrine.

(2) "Untruth may be valuable as means of communicating wisdom."

(3) The poet only exceeds the philosopher in his ability to create the perfect example but also in his ability to move the reader to follow the example.

(4) Poetry for Sidny is a more effective moral teacher than philosophy or history-- (Daiches, p. 71).

بن جانسن

نشاۃ الثانیہ کے متعلق یہ امر مسلم ہے کہ اس کے زیر اثر یورپ میں عام بیداری پیدا ہوئی۔ قدیم اسالیب اور روایات سے آزادی نصیب ہوئی اور علم و فن کو بڑا فروغ حاصل ہوا مگر اس آزادی کے ساتھ ساتھ قدرے افراتفری بھی پیدا ہوئی۔ بن جانسن نے اس ابتری کو دور کر کے، قدیم کلاسیکی نظم و ضبط کو بحال کرنے کی کوشش کی اور اس لیے اس نے یونانی ادب کے نمونوں کو سامنے رکھا۔ اس نے اعتدال اور توسط کی اہمیت پر زور دیا... اور افراط و تفریط سے بچنے کی تلقین کی۔

بن جانسن کی کوشش یہ رہی کہ ادبی حسن یا عظمت کا کوئی معیار مقرر کرے کیونکہ اس کا خیال تھا کہ ادب میں بھی زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرح — یا کسی شخص کے اخلاقی کردار کی طرح — اچھائی برائی کا کوئی معیار ضرور ہوتا ہے۔ اور اتفاق دیکھئے کہ اس مسئلے یا معیار کی جستجو میں وہ اس مقام پر جا پہنچا کہ شاعری کا فن ایک خاص اسلوب حیات کا متقاضی ہے — شاعر کی زندگی ایک برتر زندگی ہوتی ہے یا ہونی چاہیے۔ وہ یہ کہتا ہے کہ شاعر کا پہلا وصف قدرتی صلاحیت ہے۔ ریاضت و محنت اس کا دوسرا وصف ہے۔ قدماء سے استفادے کی صلاحیت اس کا تیسرا وصف ہے۔ اور کثرت مطالعہ اس کا چوتھا وصف ہے۔

لہ

بن جانسن قواعد پرستی کے حق میں نہ تھا۔ قواعد کی پیروی سے اگر شاعر کی آزادی میں خلل واقع ہوتا ہے تو شاعر کو قاعدے سے انحراف کر لینا چاہیے۔ شاعری دراصل شاعر کی شخصیت کے اندر سے ابھرتی ہے۔ اور یہ شخصیت اس کی زبان سے ظاہر ہوتی ہے... شاعر، شعر گوئی بھی کرتا ہے اور شعر فہمی بھی اسی کا حق ہے ؎

بوئیلو

بوئیلو فرانسیسی ادب میں کلاسیکیت کا بڑا علم بردار سمجھا جاتا ہے۔ یورپ میں آزادی نے عام علمی فروغ اور جوش حیات کے باوجود جس انتشار کا دروازہ کھولا اس کو روکنے کی کوشش ہر دوسرے ملک کی طرح فرانس میں بھی ہوئی — اور اس میں بوئیلو نے سب سے زیادہ شدت برتی۔ اس نے قواعد اور اسالیب کی پابندی پر بہت زور دیا اور ضبط و نظم اور سلیقہ و توازن کے اصولوں کو قانون کی شکل دے کر، اپنے ہم عصر ادیبوں سے منوانے کی کوشش کی — شاتو براں کے زمانے تک اس کا سکہ چلتا رہا تاآنکہ موخرالذکر نے ادب اور ادبی مطالعہ کے اس انداز سے انحراف کر کے ادیب اور ادب کی آزادی کا اعلان کیا۔

(1) "The calling of poet or man of letters implies a certain life may be lived by the Elect alone..."

"to judge of poets is only the faculty of poet." Ben Jonson

جرمن نقاد

عین اس زمانے میں جب رومانیت نو کلاسیکیت سے بھی مصالحت کرتی کبھی نبرد آزما ہوتی ہوئی آگے بڑھ رہی تھی (یعنی اٹھارویں صدی کے آخر اور انیسویں صدی کے آغاز میں) جرمنی میں ادب شناسوں کا ایک گروہ پیدا ہوا جو کبھی نو کلاسیکی طرز فکر کو اور کبھی رومانی انداز نظر کو اختیار کرتا نظر آتا ہے، اس گروہ میں قابل ذکر لوگ ونکلمن، لیسنگ، شلیگل اور گوئٹے ہیں۔ شلیگل نے یہ رائے ظاہر کی کہ "ادب کسی قوم کی ذہنی زندگی کی روح کلی ہے۔" اس نے کہا۔ انسانی زندگی کو چار بڑی قوتیں متحد رکھتی ہیں۔ زر، حکومت، مذہب اور عقلیات — ادب ان سب کا مجموعہ ہے۔ گوئٹے بھی تفکر کے لحاظ سے رومانی تھا، وہ فرد کی آزادی کا معتقد تھا لیکن قدما کی عظمت کو بھی مانتا تھا۔

ونکلمن:

ونکلمن، یونانی اساطین ادب کا دل دادہ شخص تھا، وہ یونانی ادب پاروں کی بے حد تحسین اور ان کی تقلید کی سفارش کرتا مگر مزاج کے اعتبار سے رومانی ہی تھا۔ اسے یونانیوں کی جو بات سب سے زیادہ پسند آئی وہ یہ تھی کہ یونانی حسن محض کے دل دادہ لوگ تھے، وہ ان کے مجسموں کے خصائص حسن کا تجزیہ ہی نہیں کرتا ان کی جزئیات کا بھی مزے لے کر بیان کرتا ہے۔

وہ صورت کے کمال حسن کی تعیین اور تشخیص میں مصروف رہا۔ اس کے لئے فن کا مسئلہ اس کی فارم یا صورت کا مسئلہ تھا...، اور یہ ظاہر ہے کہ صورت، معنی کے بغیر کچھ چیز نہیں ... اور یہ بھی ظاہر ہے کہ معنی کے لیے، صورت لازمی ہے۔

لیسنگ:

اٹھارویں صدی کے ربع آخر کا مصنف اور شاعر تھا، اس نے ایک کتاب لکھی جس کا نام Laocoon (لے آکون) ہے لہ - اس میں، اس نے لے آکون (مجسمے) اور لے آکون (ورجل کی پیش کش) کا مقابلہ کر کے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ فنون اصلاً ایک بھی ہوں تب بھی ان کی صنفی نوعیت اور وسائل و ذرائع مختلف ہوتے ہیں اس لیے بعض اصناف فن، بعض دوسری اصناف فن کے مقابلے میں ابلاغ و اظہار کے نقطہ نظر سے، کم یا بیش مؤثر ہوتی ہیں — ! میر تقی میر نے شاعرانہ انداز میں لکھا تھا:

نہیں صورت پذیر نقش اس کا
یونہی تصدیع کھینچے ہے بہزاد

اس سے یہ نکتہ بھی نکلتا ہے کہ فن تصویر اپنے کمال کے باوجود، حسن کامل یا حسن کی سب اداؤں کی مصوری نہیں کر سکتا اور وہ اس کی تکمیل سے قاصر ہے۔ کیونکہ یہ ساکن و ساکت فن ہے۔

افلاطون کے زمانے ہی سے فنون لطیفہ کی وحدت کا تخیل اہل فکر و نظر کے اذہان پر مسلط ہے — بعد کے لوگ اسی انداز میں سوچتے اور اسی کی روشنی میں لکھتے رہے۔ کہیں کہیں یہ بھی ہوا کہ اس اصولی وحدت کو صفات مختلف کے ساتھ وابستہ کر کے کچھ فرق بھی ظاہر کیا گیا ہے مگر تان وحدت محض پر ہی ٹوٹتی رہی۔ پلوتارک نے کہا تھا:

Poetry is a speaking picture : picture a mute poetry,

مگر تعجب ہے کہ ان صفات کا فرق بھی وسائل اور کیفیت اثر کے مسئلے کی طرف متوجہ نہ کر سکا... ، بلکہ ہمارے اپنے زمانے میں کروشے نے حتماً" اس قسم کے کسی تفاوت سے انکار کر دیا۔

لیسنگ کی رائے یہ ہے کہ "شاعری صرف بعض انواع اظہار کی متحمل ہو سکتی ہے۔ مصوری، سنگ تراشی ان سے مختلف انواع کی — "گویا سکاٹ جیمز کے الفاظ میں شاعری تصویر سے مختلف ہے مصوری شاعری ہے۔

ان معنوں میں شاعری اور مصوری کے مابین خاصا فرق ہے — مصوری زمان کے لمحے اور مکان کے ایک قطعے میں مقید ہے۔ اور حرکت کے اعتبار سے جامد ہے۔ اس کے

برعکس شاعری، زمان اور مکان میں آزاد ہے، اس میں یکے بعد دیگرے مختلف زمانوں کے واقعات بیان ہو سکتے ہیں اور شاعر کا قلم مکان (زمین) کے مختلف حصوں تک بیک جنبش پہنچ سکتا ہے۔

تصویر اس لیے بنائی جاتی ہے کہ دیکھی جائے اور شاعری اصولاً پڑھے جانے (یا سنائے جانے) کی چیز ہے۔ اور ظاہر ہے کہ اس سے اثر، اور ترکیب و ترتیب اور وسائل کا فرق پیدا ہو جاتا ہے۔

لیسنگ اثر یا تاثیر کے معاملے کو بہت اہمیت دیتا ہے۔ اور اسی پر اپنے نظریے کی بنیاد رکھتا ہے۔ یعنی "بلیغ اظہار" کو اصل الاصول مانتا ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ وہ ناظر، سامع یا قاری کو کس حد تک متاثر کر سکتا ہے۔ اور اس کے لئے اپنے فن پارے کو بامعنی بنا سکتا ہے۔ اس صورت میں بلیغ اظہار (Successful Expression) "کامیاب ابلاغ" (Successful Communication) کے مترادف ہے۔ لیکن یہ ظاہر ہے کہ بعض فن، بعض دوسرے فنون کے مقابلے میں، ابلاغ کے معاملے میں نسبتاً قاصر ہیں۔ اس کوتاہی کی ذمہ دار دراصل ان کی ماہیت ہے۔

خود فن کی حد تک تو ہر فن کار اظہار کی کامل کوشش کرتا ہے لیکن بروے کار لانے میں اور لاتے وقت بعض فنون بعض کوتاہیوں کے باعث قاصر رہ جاتے ہیں لہٰذا فن کا مسئلہ داخلی تو ہے ہی اس کی تکمیل یا اس کا منتہا یہ ہے کہ وہ خارجی طور پر، فن کے ناظر کے لیے ابلاغ کی کیا صورت اختیار کر سکا ہے ۔ ابلاغ پر اتنا زور دے کر لیسنگ بالواسطہ، فن کے عملی اور صناعتی پہلو پر بھی گویا زور دیتا ہے۔ اس کے خیال میں وہ جملہ علوم جو اس ابلاغ کے لئے مفید ہیں فنکار کے لئے ممد و معاون ہو سکتے ہیں۔

لیسنگ، کی قابل توجہ بحث (جیسا کہ پہلے بیان ہو چکا ہے) فنون کی (ابلاغ کے نقطہ نظر سے) تقابلی حیثیت کی بحث ہے اور یہ بحث بار بار لے آکون کے گرد گھومتی ہے۔ لے آکون سمندر سے نکل رہا ہے۔ دو اژدھے اس کے بدن کے اردگرد لپٹے ہوئے ہیں اور ڈس بھی چکے ہیں۔ اس سے درد کی جو کیفیت طاری ہو سکتی ہے، اس کی تصویر شاعری میں بھی ہے، مصور نے بھی کھینچی ہے اور سنگ تراش نے بھی بنائی ہے — سب کو آمنے سامنے رکھا جائے تو اثر و تاثیر یا ابلاغ کا عجب تفاوت نظر آتا ہے۔ گویا یہ سب یکساں نہیں۔ کہیں سنگ تراش قاصر ہے کہیں شاعر اور کہیں مصور... ! یہ فنون کے وسائل کا فرق ہے؟

ہے۔

شاعری توصیف الحال (Description) ہے مگر بیک وقت سب کچھ نہیں دکھا سکتی۔ مصور بیک وقت ساری جزئیات کو ناظر کے سامنے رکھ سکتا ہے لیکن زمان کے ایک لمحے کی جزئیات (Single Moment) کو پیش کر سکتا ہے وہ زمان کی رفتار اور حرکت کو نہیں دکھا سکتا۔ مجسمہ ساز کا میدان اور بھی تنگ ہے۔ وہ ایک جسم کے متعلقات اور اس کے معانی کا تصور دلا سکتا ہے، اس کے ماحول میں زمان اور مکان کی دوسری وسعتوں کا احاطہ نہیں کر سکتا۔

حواشی

(1) رومی شاعر ورجل نے بھی لے آکون، لکھی تھی۔

(2) The practical problem, which every kind of artist is concerned is the manner of externalising his theme (Scott-James)

(3) "The laws of poetry are not the laws of painting"

ڈرائیڈن

سڈنی کے ایک سو سال بعد، ڈرائیڈن نے (جو خود بھی بلند پایہ شاعر تھا) ادب (شاعری) کی ماہیت کی دوسرے طریقے سے تشریح کی لہ اور ڈرامائی شاعری کو نفس انسانی ۲ے کی دلکش اور فرحت بخش تصویر یا نقش قرار دیا... اور ڈرامائی شاعری کے ضمن میں سارے ادب پر اس اصول کا اطلاق کیا۔

ظاہر ہے کہ یہ نظریہ سڈنی کے نظریے سے ان معنوں میں مختلف ہے کہ اول الذکر کے نزدیک، شاعری ایک مثالی دنیا یا جہان خوب تر کی تصویر کشی کرتی ہے۔ (یا نقالی کرتی ہے)... اور یہ دنیا جو مکروہات اور برائیوں سے لبریز ہے شاعری کا موزوں موضوع نہیں بن سکتی کیونکہ اس صورت میں شاعری کو برائیاں پیش کرنی پڑیں گی اور نیکی کی شکست اور زبوں حالی کے ان مناظر سے قاری کے دل سے نیکی کی محبت اٹھ جائے گی۔ یہ خیال صحیح یا غلط، اخلاقی اساس پر قائم تھا... کیونکہ سڈنی کو یہ ثابت کرنا تھا (اور اسے سچے دل سے اس کا یقین بھی تھا) کہ شاعری کو نیکی کی ترغیب و تلقین کا وسیلہ بننا چاہیے۔

ڈرائیڈن نے اس سے الگ سمت اختیار کی اور شاعری (خصوصاً ڈرامائی شاعری) کو "جو ہے" کی تصویر کشی قرار دیا... اس اضافے کے ساتھ کہ اس میں جذبات و احساسات انسانی کو اور حالات کے نشیب و فراز کو صحیح اور فرحت بخش انداز میں بیان کیا جائے۔ ڈرائیڈن نے اس تصویر کشی کے دو مقصد قرار دیے:

اول: مسرت بخشی (Delight)۔

دوم: بصیرت افزائی اور درس حیات (Instruction)۔

اس نظریے کی اساس یہ معلوم ہوتی ہے کہ ادب دراصل علم کا ایک شعبہ یا علم

کی ایک صورت ہے۔ اور اس میں مسرت کا عنصر اس لیے پیدا ہوتا ہے کہ انکشاف اور آگاہی سے انسانی طبیعت کو خوشی حاصل ہوتی ہے خصوصاً جب کہ اس آگاہی کا وسیلہ اظہار بھی مسرت بخش ہو۔ علم اور دلکش اسلوب بیان دونوں مل کر ادب کو پُرلطف بناتے ہیں۔

ڈرائیڈن ڈرامائی شاعری کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے:

"Play is a just and lively image of human nature representing its passions and humours, and the changes of fortune to which it is subject, for the delight and instruction of mankind."

اس تعریف کے تقریباً سبھی الفاظ بحث طلب ہیں۔ مرکزی الفاظ (Image of human nature) ہیں، اس جملے سے ظاہر ہوتا ہے کہ ڈرائیڈن نقالی میں اعتقاد رکھتا ہے۔ Just سے معلوم ہوا کہ اس کی نقالی کا تصور وہ نہیں جو مثلاً سڈنی کا ہے، وہ ارسطو اور افلاطون کے تصورات سے بھی مختلف ہے۔ وہ صحیح صحیح اور ہوبہو نقل پر زور دیتا ہے۔ اور یہ امر اسے موجودہ حقیقت نگاروں (یا نفسیات نگاروں کے قریب) لے آتا ہے۔

لفظ (Lively) سے معلوم ہوا کہ وہ اسلوب کی اثر آفرینی کو اہمیت دے رہا ہے۔ طبع انسانی کے ساتھ اس نے Passions and humours کے الفاظ منسلک کر کے ڈرامائی مصوری کو یا ادب کے جملہ عمل کو جذبات و احساسات سے وابستہ کر دیا ہے۔ حالات کی تبدیلی کا مسئلہ بظاہر ڈرامے سے متعلق معلوم ہوتا ہے لیکن غور کیا جائے تو عام انسانی تقدیر ہونے کی وجہ سے عام مسائل ادبی سے بھی متعلق ہے۔

آخر میں ادب (شاعری) کا مقصد بھی متعین کیا ہے، اور کہا ہے کہ اس کا مقصد مسرت اور تعلیم و آگاہی ہے اور اس کا اطلاق کسی ایک انسان پر نہیں بلکہ پوری نسل انسانی پر ہوتا ہے۔

یاد رہے کہ سڈنی کے خیال کے برعکس تعلیم و آگاہی کا یہ تصور اخلاقی معنوں میں نہیں ... یعنی یہ نہیں کہ ادب کا مقصد اخلاق آموزی ہے۔ بلکہ اس تعلیم سے مراد ایسی آگاہی بخشنا ہے جس کی مدد سے ناظر یا قاری یا سامع نفس انسانی کے کوائف سے باخبر ہو جاتا ہے۔ اس لیے میں نے ڈرائیڈن کے تصور کو سمجھانے کے لیے آگاہی کا لفظ استعمال کیا ہے ... اور اس آگاہی سے مراد نئی آگاہی یا انکشاف ہے کیونکہ اگر نفس انسانی کے بارے میں یہ معلومات وہی ہیں جو ہمیں پہلے سے حاصل ہیں تو ان سے نہ حظ حاصل ہو سکتا ہے نہ ان

معلومات کو آگاہی کہا جا سکتا ہے۔ غرض نفس انسانی کے بارے میں ان سچائیوں کا علم جن سے ہم بے خبر تھے ادب یا شاعری کا مقصد ٹھہرا۔ ۳؎

ڈرائیڈن نے جو کچھ کہا ہے اس میں سابقہ تنقیدی اصولوں پر ایک اضافہ ضرور ہے لیکن Daiches کے اس خیال سے متفق ہونا مشکل معلوم ہوتا ہے کہ اس کا نقطہ نظر آج کل بے لاگ حقیقت پسند نفسیات نگاروں کا سا ہے۔

حواشی

(۱) ڈرائیڈن کا رسالہ (Essay on Drammatic Poetry) ۱۶۶۸ء میں شائع ہوا۔ ڈرائیڈن انگلستان کا مشہور شاعر اور نقاد تھا۔

(۲) یہ (Human Nature) کا ترجمہ ہے۔ نیچر کے کئی معنے ہیں اور اس کے لیے کئی الفاظ اردو میں بھی ہیں مگر میں نے جامعیت کے خیال سے نفس کا لفظ اختیار کیا ہے۔ اس پر اعتراض ہو سکتا ہے لیکن ڈرائیڈن کے مجموعی تصورات کی روشنی میں مجھے یہ لفظ موزوں معلوم ہوا ہے۔ ورنہ چند اور الفاظ مثلاً طبیعت، طبع، فطرت وغیرہ کا بھی استعمال ہو سکتا ہے۔

(3) "Literature is a form of knowledge according to Dryden: it would bear the same relation to psychology as in Sidny, it does to ethics Daiches p.75

اٹھارویں صدی

ڈرائیڈن نے ادب میں تخیل کے مقام اور اس کی نوعیت کا مسئلہ پیدا کر کے تخیل کو جو اہمیت دی اس کا سلسلہ آگے بھی بڑھا۔ کم سے کم ہابز Hobbes اور جان لاک، دو بڑے فلسفیوں نے خصوصاً موخر الذکر نے اس پر بحث کی۔ اور ان دونوں کے افکار سے استفادہ کرتے ہوئے ایڈیسن اور برک نے (ایک نے اپنے مقالہ "تخیل کی مسرتیں" میں اور دوسرے نے اپنے مقالہ "ارفع اور حسین" کی ماہیت The sublime and the Beautiful میں تخیل کی تشریح کی، ایڈیسن نے خاص طور سے فلسفی جان لاک سے کسب فیض کیا۔

ایڈیسن کہتا ہے، تخیل کی مسرتوں سے میری مراد وہ مسرتیں ہیں جو مشاہدہ سے حاصل ہوتی ہیں۔ اس کے دو مرحلے یا دو صورتیں ہوتی ہیں۔ پہلی صورت تو وہ کہ کوئی شے براہ راست آنکھ سے دیکھی جا رہی ہو اور دوسری صورت یہ کہ دیکھی ہوئی اشیا کے تصورات (جو حافظے میں جمع شدہ ہوتے ہیں) کسی صورت میں پھر ذہن میں تازہ ہو جائیں یا کر لیے جائیں۔

ایڈیسن کا خیال ہے کہ تخیلی مسرت کے سرچشمے دراصل عظیم، غیر معمولی، حسین اور جلیل القدر اشیا و اجسام کی متعلقہ صفات میں ہیں۔ انسان کو ان صفات سے فطری اور روحانی طور پر وابستگی ہے۔ خالق کردگار نے ہمیں ایسا ہی بنایا ہے، ہماری روحوں کو ان صفات میں صفات خداوندی کی جھلک نظر آتی ہے جس کی وجہ سے ہمیں راحت حاصل ہوتی ہے۔

فنکار یا شاعر کو ان صفات کے مجسم کرنے سے مسرت حاصل ہوتی ہے۔ فن کار کی

مسرت اس وجہ سے بھی ہے کہ وہ نقل کرتا ہے اور اس وجہ سے بھی کہ موجود مواد کو نئی ترکیب و ترتیب دے کر ایک نئی شے کی تخلیق کرتا ہے اور اس وجہ سے بھی کہ وہ ... پیدا کرتا ہے۔

برک نے قوائے ادراک کی تین صورتیں یا قسمیں قرار دی ہیں۔ (۱) حواس۔ (۲) تخیل۔ (۳) جائزے کی قوت، متمیزہ ...! یہ قوا انسانوں میں کم و بیش یکساں ہوتے ہیں۔ حواس ادراک کے خارجی کارندے ہیں اور تخیل خارجی محسوسات کے اندرونی ذخیرے کو داخلی طور پر قبول کرنے والی اور ان کی اشکال کو اخذ کرنے والی قوت ہے، اس کے علاوہ وہ محسوسات کے اندرونی ذخیرے میں مماثلتوں اور مشابہتوں کو دریافت کرنے کی قوت بھی ہے ... اور ان اشکال کو نئی نئی شکلیں بھی دے سکتی ہے، قوت متمیزہ ان اختلافات و امتیازات کو بھی نگاہ میں رکھتی ہے اور ایک حد تک تخیل کی آزادہ روی پر احتساب بھی کرتی ہے۔

برک نے تخیل کا قصہ دراصل ایک اور مقصد سے چھیڑا تھا۔ وہ یہ معلوم کرنا چاہتا تھا کہ جب تخیل سب انسانوں کو میسر ہے تو پھر ادب پاروں اور فن پاروں کے متعلق اختلاف ذوق کیوں پیدا ہو جاتا ہے۔

برک کے نزدیک اختلاف ذوق کی وجہ تخیل کی کمی بیشی نہیں۔ اس کی اصل وجہ انسانوں کے علم اور تجربے کی کمی بیشی ہے — جو لوگ زیادہ علم اور تجربہ رکھتے ہیں ان کا ذوق دوسروں کے مقابلے میں زیادہ منجھا ہوا اور ترقی یافتہ ہو گا۔

فن کی مسرت مشابہتوں اور مماثلتوں کے ادراک سے ہوتی ہے ... مگر یہ مسرت علم و تجربہ کی کمی بیشی کی بنا پر (جس کی وجہ سے کوئی شخص ان میں امتیاز کرنے کا کم اہل ہو گا کوئی زیادہ) کم یا زیادہ ہو جاتی ہے، اس طرح فن کی مسرت صرف تخیل سے وابستہ نہیں بلکہ اس میں قوت متمیزہ بھی شریک ہو جاتی ہے۔

برک کے اس تصور میں یہ کمزوری پائی جاتی ہے کہ اس نے تخیل کی اہمیت گھٹا کر اور قوت متمیزہ کی اہمیت بڑھا کر بیان کی ہے۔ حالانکہ فن پارہ ادراک کی سب قوتوں کے مربوط عمل سے وجود میں آتا ہے اور اس میں تخیل کا کام ہر مرحلے پر شاید سب سے اہم ہے — علم یا تجربے کا وفور بلاشبہ تخیل کا ممد و معاون ہوتا ہے مگر علم کا وفور اس پراسرار قوت کے لیے رکاوٹ بھی بن سکتا ہے [۱] جسے تخیل کہتے ہیں ماسوا اس

صورت کے کہ علم کے وفور سے مراد مشاہدہ کی وسعت لی جائے — اس صورت میں بعض اصناف سخن میں علم یا مشاہدے کی وسعت یقیناً مفید ہوتی ہے۔

حواشی

(1) "He does not regard the artist as different kind of man from ordinary men but as more of a man: genius is not abnormality but abundance" (Scott-James)

جانسن

ڈاکٹر جانسن انگریزی ادب کی معروف اور جانی پہچانی شخصیت ہیں۔

انہوں نے ڈرائیڈن کے تصورات کو آگے بڑھایا۔ ان معنوں میں کہ ان کے بعض مبہم خیالات کی وضاحت اور ان کے بعض تصورات کی نئی تشریح و تعبیر کی۔

ان کی اہم تعبیر یا اہم اضافہ ادب کی تعریف کے سلسلے میں یا ادب کی ماہیت کی تشریح کے سلسلے میں ہے۔

ہمیں معلوم ہے کہ ڈرائیڈن نے ڈرامے (Play) کو نفس انسانی کی صحیح صحیح مگر دلکش اور خیال افروز تصویر یا عکس قرار دیا تھا۔ جانسن شاعری کو "نفس عامہ انسانی" کی بازگوئی یا باز آفرینی قرار دیتا ہے اور یہ تشریح ڈرائیڈن سے مختلف نہیں اگرچہ اس کے تصور کی توسیع ہے۔ ؎[1]

"نفس عامہ انسانی" کا مطلب اس کے نزدیک انسان کی نفسیات کی وہ عام خصوصیات ہیں جو ہر دور کے اکثر انسانوں میں پائی گئیں۔ ان کوائف نفسی کی صداقت کا ثبوت یہ ہے کہ یہ بار بار ہر دور کے انسانوں میں موجود نظر آتی ہیں۔ اور انسان سے از ابتدائے فطرت وابستہ ہیں ؎[2] -

ادب کو نفس عامہ انسانی کا نقش کہنے سے فکر کے کئی نئے مسائل اور کئی نئے سوال پیدا ہو جاتے ہیں۔

ارسطو نے شاعری (ڈراما) کی مدافعت کرتے ہوئے یا اسے تاریخ سے افضل قرار دیتے ہوئے کہا تھا کہ اس کا کام عام حقیقتوں کا بیان ہے۔ جانسن بھی اس عامیت یا عموم پر زور دیتا ہے۔ لیکن اہم سوال یہ ہے کہ:

کیا یہ عموم (خصوصاً ڈرامے میں) مخاطب یا ناظر کے لیے کسی خصوصی کشش کا باعث ہو سکتا ہے؟

ظاہر ہے عمومی فطرت انسانی کے نقشے یا تصویریں، علم یا تجدید علم کی حد تک تو ٹھیک ہیں لیکن خصوصی کشش تبھی پیدا ہو گی جب اس میں فرد یا افراد کی کوئی ابھری ہوئی خصوصیت پیدا ہو گی۔ [۳] محض عمومی فطرت کی تصویر کشی سے قاری یا سامع یا ناظر کے جذبات میں ہلچل پیدا نہیں ہو سکتی۔ ہر روز مشاہدے میں آنے والی ایک عام بات میں کیا کشش ہو سکتی ہے۔ [۳]

یہ جانسن کے موقف کا تضاد ہے کہ ایک طرف تو وہ شاعری کے اثر و تاثیر کی بحث اٹھاتا ہے اور دوسری طرف وہ نفس انسانی کے عمومی کوائف کو شاعری بلکہ ڈرامائی شاعری کی بنیاد بناتا ہے۔

اس سے یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ شاعری سے قاری یا سامع و ناظر کو کیسا علم حاصل ہو گا... ؟ وہی عام معلوم باتیں یا نفس انسانی کے کسی ایسے گوشے کا علم جو اب تک ہمارے سامنے نہیں آیا۔ جانسن کی تعریف اس علم کو محض "علم معلوم" یا یاد ابھارنے تک محدود کر دیتی ہے۔ اس سے دراصل شاعری کی اہمیت کا دائرہ تنگ ہو جاتا ہے۔ [۴]

جانسن شاعری کو اخلاقی درس قرار دیتا ہے۔ مگر ایک طرف تو وہ عمومی نفس انسانی کی نقل یا تصویر کو ضروری کہتا ہے۔ اور دوسری طرف وہ اس کو لازماً روشن تصویر بھی بنانا چاہتا ہے ... مگر یہ دونوں باتیں جمع کیسے ہوں گی؟ جانسن کے نظریہ ادب کی تہہ میں یہ اصول یا مفروضہ کارفرما ہے کہ فطرت انسانی کبھی نہیں بدلتی ورنہ تمام پرانا ادب بے کار ثابت ہو جائے گا! ... اسی خیال کی وجہ سے اس نے عام نفس انسانی کی حقیقتوں کو شاعری کا موضوع ٹھہرایا ہے۔ چلئے یہ درست سہی کہ فطرت انسانی یکساں ہے اور کبھی نہیں بدلتی مگر اس یکسانی کے اندر، عام، معمولی، غیر معمولی، اور خاص الخاص کا فرق تو ہوتا ہی ہے۔ جانسن نے یہ بات نظر انداز کر دی ہے۔

حواشی

(1) "Nothing can please many and please long but just representation of

human nature (Johnson, preface to his edition of Shaksespeare).

(2) What is most general is most real.

(3) "No character in a work of fiction or drama can appear real if he is not individualised."

(4) The poet must have a greater store of particulars through which to illustrate the known generalities.

(5) Poet's duty is both to represent nature accurately... and provide moral instruction for the reader.

ورڈزورتھ

ورڈزورتھ انگریزی زبان کا مشہور فطرت پسند شاعر اور نقاد تھا۔ اس کے تنقیدی دیباچے تنقیدی ادب میں بڑی شہرت رکھتے ہیں۔

ورڈزورتھ کی شاعری کا سب سے بڑا پیغام انسان اور فطرت کی ہم آہنگی ہے۔ اس کے تنقیدی خیالات میں بھی اس عقیدے کے اثرات ملتے ہیں۔ ورڈزورتھ کے نزدیک شاعر کا کمال یا عطیہ یہ ہے کہ "وہ قلب انسانی اور روح فطرت کی ہم آہنگی کو منکشف کرتا ہے اور اس ہم آہنگی کے اصولوں کو تصویروں اور لفظی پیکروں کی صورت میں پیش کرتا ہے۔"

اس کا خیال ہے کہ "شاعر کے نزدیک انسان اور فطرت دونوں ایک دوسرے کے راز دار اور محرم ہیں۔"

(۲) "انسانی دماغ (یا قلب) تجلیات فطرت کا آئینہ ہے" انسان اور فطرت کی باہمی محبّت اور ان دونوں کا باہمی ربط' ... یہ شاعر کی شاعری کا موضوع ہے اور اسی سے وہ مسرت پیدا ہوتی ہے جو شاعری سے مخصوص ہے۔

ورڈزورتھ شاعری کو محض مسرت و تفریح کا ذریعہ خیال نہیں کرتا۔ اس کے نزدیک "شاعری کل علم کی روح لطیف یا اس کے لیے بمنزلہ اپنے سانس کے ہے۔" شاعری کو علم کہہ کر ورڈزورتھ نے زمانے کی بڑھتی ہوئی خشک سائنسیت کو مطمئن کرنا چاہا ہے۔ اور اس بحث کو خاصا پھیلا کر یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے ہر چند کہ شاعر کے اندر بیان میں جذبے کی چاشنی یا آمیزش ہوتی ہے مگر اس کی روح وہی ہے جو سائنس کے اندر ہے۔

ظاہر ہے کہ اس قسم کے بیانات سے سائنسی طرز تفکر کے لوگوں کی تسلی ممکن نہ تھی اس لیے اس نے اپنے دلائل کو زیادہ وزنی بنانے کے لیے شاعری کی اجتماعی افادیت کو بھی واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ للہذا اسے یہ اصول قائم کرنا پڑا کہ

"شاعری صرف انسانی نیچر کے لیے حفاظتی قلعہ ہی نہیں بلکہ شاعر علم اور جذبات کی مشترکہ امداد سے انسانی اجتماع کی وسیع دنیا کو باہم متحد بھی رکھتا ہے۔"

... اور "اور اتحاد کا وسیلہ وہی انسان اور فطرت کی قرابت داری اور باہمی محبت ہے۔" اور اسی سے انسان کی انسان سے محبت پیدا بھی ہوتی ہے اور مستحکم بھی ہوتی ہے۔

غرض شاعری، فطرت انسانی اور فطرت کائنات دونوں کے کوائف اور اصولوں سے آگاہ کرتی ہے ... اور اس کی فضیلت یہ ہے کہ علم اور آگاہی کے ساتھ ساتھ حظ اور مسرت کا عنصر بھی اس میں شامل ہے۔ اور حق یہ ہے کہ ورڈزورتھ نے اس عنصر کو خاص اہمیت دی ہے۔ وہ دوسرے رومانی شعرا کی طرح داخلی اور انفرادی تاثر پر بہت زور دیتا ہے اور جذبے کی شدت بہرحال اس کے نزدیک شاعری کا اہم عنصر ہے۔

ورڈزورتھ نے شاعری کی زبان کے بارے میں بھی بعض اصول قائم کیے ہیں۔ ورڈزورتھ کا قول ہے:

'The poet is a man speaking to man'

زبان کی سادگی اور بیان کی بے تکلفی ورڈزورتھ کے نزدیک شاعری کا زیور ہی نہیں اس کی روح میں داخل ہے۔ اس کے نزدیک عام بول چال کی زبان انسان کے بنیادی جذبات کو صحیح طور سے بیان کر سکتی ہے۔

ورڈزورتھ کا قول ہے کہ شاعری شدید جذبات کا فوری اور بے تکلف اظہار ہے مگر اس رائے میں تضاد اس بنا پر پیدا ہو جاتا ہے کہ وہ دوسری جگہ شاعری کو "ایسا جذبہ قرار دیتا ہے جس پر سکون کے لمحات فکر بھی گزر چکے ہوں" ... اس صورت میں دونوں بیانات میں تضاد معلوم ہوتا ہے اور سچ یہ ہے کہ جذبات کا بے تکلف اظہار کئی وجوہ سے مشکوک اور قابل بحث ہے ... شاعری میں فکر اور غور کی منزلیں بھی ہوتی ہیں۔ محض بے ساختہ اظہار کو اگر شاعری مان لیا جائے تو بے ربط تک بندی کو بھی شاعری سمجھنا پڑے گا۔

ورڈزورتھ نے شاعری کا مقصد، مسرت (اور قدرے علم) قرار دیا ہے مگر وہ شاعری

میں آگاہی کے عنصر کو بھی مانتا ہے ... اس کا موقف اخلاق آموزوں کے دبستان سے قدرے مختلف ہے۔ وہ شاعری کی اخلاقی اساس کو اگر مانتا بھی ہے تو اس کے بلند ترین آفاقی نصب العین کو مانتا ہے ... یہ نصب العین بھی، اس کے نزدیک انسان کی جمالیاتی روح کے اندر سے ابھرتا ہے!

کولرج [1]

ورڈز ورتھ وغیرہ کی طرح کولرج بھی انگلستان کی رومانی ادبی تحریک کا ممتاز نمائندہ شاعر اور نقاد تھا۔

کولرج نے شاعری کی ماہیت ایک اور طریقے سے بیان کی ہے۔ اس کا انداز فلسفیانہ ہے۔ وہ سب سے پہلے تو یہ بتاتا ہے کہ چونکہ بیان کی کلی صورتیں زبان سے متعلق ہیں اس لیے ظاہر ہے کہ شاعری زبان کے استعمال ہی کی ایک مخصوص صورت ہے۔ للذا شاعر کے بیان میں اور دوسرے لکھنے والوں کے بیان میں ایک قدرتی فرق ہوتا ہے۔

چونکہ بیان کا سارا معاملہ صورت (form) اور مواد کی مناسب ترکیب و ترتیب سے متعلق ہے۔ اس لیے نثر اور شاعری میں ترکیب و ترتیب کی مختص النوع صورت کی وجہ سے فرق پیدا ہو جاتا ہے۔

یہ فرق ادیب کے قصد اور ارادے کی وجہ سے بھی ہے۔ فلسفی اور شاعر دونوں سچائی کا اظہار کر رہے ہوتے ہیں مگر مقصد اور ارادے کی وجہ سے ترکیب و ترتیب کی ایک خاص صورت پیدا ہو جاتی ہے۔

یہ خیال بھی غلط ہے کہ فلسفے یا سائنس کی کسی تحریر سے مسرت حاصل نہیں ہوتی ...یقیناً ہوتی ہے۔ اسی طرح یہ تو تسلیم ہی ہے کہ شاعر کا مقصد یا اس کی شاعری کا نتیجہ محض مسرت ہے ... صحیح یہ ہے کہ اس کا مقصد مسرت کے علاوہ سچائیوں کا اظہار بھی ہے۔ پس محض اس بنیاد پر دونوں میں بہت زیادہ فرق نہ ہوا، پھر بھی ان کے مابین امتیاز موجود ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ قریبی مقصد اور ضمنی مقصد اور نتیجے کے لحاظ سے دونوں الگ الگ

سطح پر ہیں۔ شاعری پھر بھی شاعری ہے اور سائنس پھر بھی سائنس ہے۔

اصلی سوال فوری مقصد کا ہے۔ فلسفی کا فوری مقصد حقائق کا بیان ہے۔ مسرت اس کے لیے ایک ضمنی مقصد ہے۔ اس کے برعکس شاعر کا فوری مقصد مسرت ہے۔ سچائی کا اظہار و ابلاغ اس کا دوسرا مقصد ہو سکتا ہے۔ بہرحال شاعری کا اصلی اور فوری مقصد تو حظ ہے باقی جو کچھ ہے بعد میں ہے۔

یہ بھی ممکن ہے کہ کوئی شخص قافیہ و وزن کے ذریعے بیان میں مسرت بخشی کی ایک صورت پیدا کر لے ... تو پھر کیا اس سے وہ بیان شاعری کا رتبہ حاصل کر سکتا ہے؟ یہ سوال واقعی اہم ہے، کیونکہ اس کو تسلیم کر لینے کا مطلب یہ ہو گا کہ شاعری کے لیے صورت کافی ہے اور جذبات و تجربات یا دوسری صنفی خوبیوں کے بغیر بھی کام چل سکتا ہے، شاعری کے لیے اس آزادی کی وجہ سے بڑے خطرات تھے اس لیے کولرج نے اس آزادی کو روکنے کے لیے ہمیں ایک اور اصول دیا اور وہ یہ ہے کہ ادب پارہ یا نظم (پوئم) کو ایک "جسم واحد" ہونا چاہیے جس میں ایک نہیں کل اجزا کا حسن شامل ہونا چاہیے یعنی کل کی حیثیت سے بھی اسے مسرت بخش ہونا چاہیے [۲]، اور ظاہر ہے کہ اس کل میں مواد اور صورت دونوں شامل ہیں اور قافیہ و وزن اس کل کا ایک حصہ ہیں۔ مگر یہ بطور زائد اضافے کی نہیں بلکہ اس حیثیت سے کہ یہ اسباب حسن ادب پارے (نظم) کے اندر سے لازمی تقاضے کے طور پر خود پیدا ہوں اور زبردستی سے ٹھونسے ہوئے معلوم نہ ہوں۔ یہ نظم کل اجزا کی آگاہی اور وجدان کی پیداوار ہونی چاہیے [۳] - وزن اور قافیے کا نظم کے کل جسم سے ناگزیر تعلق ہونا چاہیے۔ اس بحث کے بعد، کولرج نے جس انداز سے بحث کی ہے اس کے پیش نظر یہ سارا مسئلہ تخیل کی بحث سے متعلق ہو جاتا ہے۔ اور شاید تخیل کی تشریح اور اس کی مختلف صورتوں کی تفصیل ہی کولرج کا اہم فکری اضافہ ہے۔

تخیل کیا ہے:

کولرج کے خیال میں، تخیل، اپنی ابتدائی منزلوں میں نظم و ترتیب پیدا کرنے کا ایک وسیلہ ہے۔ یہ قوت ہمیں اس قابل بناتی ہے کہ ہم مختلف اشیاء اور صفات اشیاء کے مابین امتیاز کر کے ان میں ایک ربط پیدا کرتے ہیں۔ الگ الگ بھی اور ان

کو ایک حقیقت بنا کر بھی ان کا ادراک کر سکتے ہیں۔ نظم و ترتیب کی یہی صلاحیت اس قوت کی خصوصیت ہے ـــــ اسے کولرج "تخیل اولیٰ" کہتا ہے۔ اور اس کے عمل اور تصرف کو بے ساختہ عمل کہتا ہے۔

'تخیل اولیٰ'، اس قوت کا بالارادہ اور شعوری استعمال ہے۔ اور تخلیقی سلسلہ اپنی ابتدا میں اسی سے وابستہ ہے۔

تخیل ثانی:

یہ تخیل اولیٰ ہی کی آواز بازگشت ہے۔ مگر اس کا عمل قدرے مختلف ہوتا ہے۔ یہ قوت محسوسات کو الگ الگ کر کے اور ان کے اجزا کو جدا جدا کر کے ان میں ایک نئی ترتیب و تنظیم کا رنگ پیدا کرتی ہے۔ آخر میں اس کا عمل وحدت آفرینی اور شیرازہ بندی ہے۔

وہم ۴؎ (fancy) تخیل ہی کی ایک منزل ہے۔ یہ استحضار (حافظہ کے عمل) کی ایک صورت ہے۔ یہ ارادے کی قوت کے ساتھ مل کر کام کرتی ہے مگر زمان و مکان کی قیود کی پابند نہیں۔ یہ قانون ارتباط اشیاء کے تحت، تیار شدہ مواد حافظے سے حاصل کر کے تصویر کی خارجی سطح تیار کرتی ہے، اگر شاعری کو جسم قرار دیا جائے تو سلیقے کی حس (good sense) کو اس کا بدن، fancy کو اس کا لباس اور آرائش، اس کی حرکت و روانی کو اس کی زندگی اور تخیل کو اس کی روح قرار دیا جا سکتا ہے۔

تخیل کی اس ساری تشریح سے ایک اور تصور بھی سامنے آتا ہے۔ کولرج کے نزدیک، وحدت (Unity)اور صورت (Form) کی نمود سب سے زیادہ "پوئم" میں ہوتی ہے۔ اور پوئم کی تکمیل تخیل کی مدد سے ہوتی ہے جو اس میں اندرونی وحدت پیدا کرنے کی ذمے دار قوت ہے۔ ۵؎

شاعری اور شعریت کا فرق:

کولرج پوئٹری اور پوئم ۶؎ میں امتیاز قائم کرتا ہے، اس کے نزدیک پوئٹری پوئم سے وسیع تر چیز ہے، اور وہ یوں کہ اس کے خیال میں مصور، فلسفی اور سائنس دان کے عمل کو بھی پوئٹری کہا جا سکتا ہے پوئٹری محض کلام موزوں تک محدود نہیں، ہر قسم کا (خیال انگیز) کلام بلکہ ہر فنی اظہار پوئٹری بن سکتا ہے۔

پوئم میں بھی پوئٹری ہوتی ہے مگر ضروری نہیں کہ تمام تر پوئم پوئٹری ہو۔ اس میں دوسرے عناصر بھی شامل ہو سکتے ہیں اور ہوتے ہیں مثلاً فکری عناصر جن کا فوری مقصد مسرت اور حظ نہیں۔ پوئم میں اجزا کی ہم آہنگی سے وحدت تاثر کا پیدا ہونا لازمی ہے۔ یہی وحدت پوئم کے اثر کی ضامن ہے۔

پوئم دوسرے فنون لطیفہ سے ان معنوں میں مختلف ہے کہ اس کا وسیلہ اظہار زبان ہے۔ یہ دوسرے ادبی فنون سے ان معنوں میں مختلف ہے کہ اس کے "کل" سے بیک وقت (اجزا کے حسن نظم کی بنا پر) فوری مسرت حاصل کی جا سکتی ہے۔

دراصل شاعری اور شعریت کی یہ بحث بہت الجھی ہوئی ہے اور اس پر ہر قسم کے اعتراضات وارد ہوتے ہیں۔ لیکن اس مختصر کتاب میں ان پر بحث کی گنجائش نہیں۔

حواشی

(1) Biographia literaria, Chapter 13 and 14.

(2) You can not derive true and permanent pleasure out of any feature of a work which does not arise naturally from the "total nature of that work." (Daiches, p. 102).

"A poem must be an organic unity" —

(3) "Poem is poetry of the highest kind."

The value of a poem must derive partly from its qualities as poetry so that its value would be that it achieves and communicates that great imaginative synthesis which is both valuable in itself and a special kind of awareness or insight. (Daches, p. 109)

۴۔ میں نے (Fancy) کا ترجمہ وہم کیا ہے مگر مجھے اس سے اطمینان نہیں۔

(5)"Nothing can permanently please which does not contain in itself the reason why it is so and not otherwise".

۶۔ پوئٹری اور پوئم کے ترجمے میں خاصی پریشانی ہوتی ہے۔ پوئم کو نظم کہہ کر اور پوئٹری کو شعر اور شعریت کہہ کر قدرے نجات حاصل کی جا سکتی ہے لیکن یہ اطمینان بخش نہیں۔

شیلے

یورپ میں سائنس اور مادیت کے فروغ کا نتیجہ یہ ہوا کہ انیسویں صدی میں تخیل، وجدان اور مذہب کی صداقت کو پہلے سے بھی زیادہ شک کی نظر سے دیکھا جانے لگا۔ اس سلسلے میں شاعری پر بھی اعتراضات ہوئے، یہ دور انگلستان میں رومانیت کے فروغ کا تھا اور رومانی شاعروں میں شیلے بھی امتیاز کا مالک تھا — اس نے شاعری کے حق میں ایک رسالہ لکھا (۱۸۲۱ء)، جو اصل میں تو پیکاک کے رسالہ (The fourages of poetry) کی تردید میں تھا لیکن اس میں شاعری کی ماہیت اور اس قدر و قیمت کے متعلق بعض خاص تصورات موجود ہیں اور اسی بنا پر اس کو اہمیت بھی دی جاتی ہے۔

شاعری کیا ہے؟ شیلے کے نزدیک شاعری "بہترین دماغوں اور دلوں کی مسرت سے بھرپور بہترین لمحوں کی روداد ہے — !"

(۱) "شاعری ایک یزدانی اور الوہی چیز ہے۔"
(۲) "شاعری علم و عرفان پر محیط ہے اور اس علم و عرفان کا مرکز بھی ہے۔"
(۳) "شاعری سائنس کو احاطہ کیے ہوئے ہے اور سائنس کے لیے مرجع بھی ہے۔"

شاعری کی ماہیت کا یہ عینی (Idealistic) تصور ہے اور ایک بڑی حد تک اس پر شیلے کی رومانیت اور جذباتیت کی چھاپ بھی لگی ہوئی ہے — اور ظاہر ہے کہ یہ تعریفیں پُرلطف ہونے کے باوجود کسی عقلی یا فلسفیانہ تجزیے کے سامنے ٹھہر نہیں سکتیں۔

پھر بھی شیلے نے استدلال کی خارجی سطح ایسی رکھی ہے کہ اس سے بظاہر سائنسی اور عقلی انداز میں سوچنے والوں کا اطمینان مقصود تھا۔ شاعری کو علم کہہ کر ورڈزورتھ وغیرہ کی

طرح اس نے یہ ثابت کرنا چاہا ہے کہ شاعری بیکاروں کا مشغلہ نہیں۔ سائنس کا سرچشمہ قرار دینے میں بھی اس کا مقصد یہی تھا۔ شاعری کو اس نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ شعراء یک نوع "آئین دینے والے" ——— (دنیا کے لیے قانون حیات مہیا کرنے والے) لوگ ہیں ہرچند کہ انہیں قانون دینے والا مانا اور کہا نہیں جاتا ——— ؟

یہ سب دلیلیں محض شاعرانہ انداز بیان کے نمونے ہیں، البتہ یہ ضرور پتہ چلتا ہے کہ شیلے بھی افلاطون کی طرح شاعری کو کسی مثالی (یا تصوری) دنیا کی روداد قرار دیتا ہے [1] ۔ اور اس موقف میں وہ افلاطون کی طرح شاعری کا مخالف نہیں۔ وہ دلیل افلاطون سے لیتا ہے مگر عملاً اس سے الگ چلتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ شاعر تخیل کے استعمال سے ان عینی حقائق سے رابطہ پیدا کر لیتا ہے (جن کا ذکر افلاطون نے کیا ہے) لیکن ان کے عکس کی نقالی نہیں کرتا بلکہ اصل حقیقت سے واسطہ قائم رکھتا ہے۔

شیلے کے یہاں شاعری کا مفہوم خاصا وسیع ہے [2] ہے۔ تخیل کے استعمال کی ہر وہ صورت اس کے نزدیک شاعری ہے جو خارج کی تہہ میں چھپے ہوئے کسی معنی کا پتہ دے اور اس سے تعلق پیدا کرے۔ شاعروں کا تصرف صرف لفظی مصوری و نغمہ، تعمیر کے موزوں اختراعات اور مصوری کے پیکروں تک محدود نہیں۔ بلکہ وہ آئین حیات کے واضع، اس کو نافذ کرنے والے، اور سوسائٹی کی مہذب شکلوں کے خالق بھی ہیں۔ وہ فنون زندگی کے مخترع اور معلم ——— اور حسن و خیر کی ان پوشیدہ صفات کا انکشاف کرنے والے بھی ہیں جن کے انکشاف کا اصل منبع مذہب ہے۔ کائنات کا نظم اپنے اندر حسن رکھتا ہے اور جہاں کہیں یہ نظم ہو گا وسیع معنوں میں گویا اس میں شعریت ہو گی۔ معاشرہ کے قائم کیے ہوئے اداروں کا حسن بھی اسی اصول کے تحت حسین ہے اور اسی وجہ سے انسانوں کے لیے کشش رکھتا ہے۔

شیلے کے نزدیک شاعری انسان کے ساتھ ساتھ پیدا ہوئی۔ یہی وجہ ہے کہ نوع انسانی کے ابتدائی ارتقائی ادوار میں بھی شاعری موجود نظر آتی ہے ——— ابتدائی دور کی زبان شاید سب سے زیادہ شعری صلاحیتوں کی مالک تھی کیونکہ اس میں تازگی کی قوت اور اس کا جمال موجود تھا [3] ۔ زبان تخیل کا سب سے موثر اور فعال کارندہ ہے۔ دوسرے فنون کے مقابلے میں شاعری کی برتری اسی میں ہے کہ وہ زبان سے فائدہ اٹھاتی ہے۔ دوسرے فنون اسی لیے شاعری کے مقابلے میں ناقص ہیں کہ انہیں زبان جیسا موثر وسیلہ میسر نہیں۔ لیکن

شیلے کے اس تصور میں یہ خامی ہے کہ اس نے دوسرے فنون کی 'مخصوص زبان' کی اہمیت ذرا گھٹا کر بیان کی ہے۔ زبان زیادہ سے زیادہ ایک وسیلہ اظہار ہے — اور معلوم ہے کہ زبان کے علاوہ بہت سے اور وسائل اظہار بھی ہیں اور ان کی اظہاری صلاحیتوں پر اگر غور کیا جائے تو محسوس ہو گا کہ زبان ان میں سے بعض کے مقابلے میں خاصی ناقص ہے — اگر قصہ تخیل کی مدد سے اظہار کا ہے تو بعض اوقات اشارے اور علامتیں زبان کی صراحتوں کے مقابلے میں زیادہ مؤثر اور ترجمان حال ثابت ہوتی ہے۔

حرف رسوا ہوئے صدا بن کر
آبرو رہ گئی اشاروں کی
(حقی)

شیلے کہتا ہے کہ شعریت کے لیے نظم و نثر کی تفریق تو یونہی ہے — تاہم وزن کی یہ اہمیت ضرور ہے کہ اس کے ذریعے آوازوں کی خاص ترتیب و تکرار سے سامع یا قاری ایک خاص حظ محسوس کرتا ہے' آوازوں کے کسی متناسب نظام کے بغیر شاعری بن نہیں سکتی — ! لیکن کسی خاص وزن یا بحر یا فارم میں شاعری کو محدود کر لینا کسی طرح درست نہیں ہو گا — افلاطون جو شاعروں کا — کا خصوصاً ان کی بری شاعری کا سخت مخالف تھا خود بھی شاعر سے کم نہ تھا بلکہ ایک لحاظ سے شاعر ہی تھا — اس کی خیال انگیز زبان اور اس کی تصویر کاری اس پر شاہد عادل ہے گو اس نے وزن و بحر والی شاعری نہیں کی — مگر اس نے ان معنوں میں شاعری ہی کی ہے کہ خیال انگیز زبان کے ساتھ افکار کے اندرونی نظم اور ان میں ترتیب کے داخلی حسن پر اس کی نظر رہی۔ غرض سچائی اور صداقت کے رنگا رنگ سلسلوں میں نظم' وحدت اور تناسب کا ہونا اور ان کا انکشاف کر لینا یا ان کا اظہار شیلے کے نزدیک حسن اور شعریت ہی کی ایک صورت ہے۔

حسن میں سچائی کی موجودگی اس مشہور تصور کی یاد دلاتی ہے کہ حسن' خیر اور صداقت دراصل ایک ہی حقیقت کے مختلف نام ہیں — اس طرح شیلے یہ باور کراتا ہے کہ شیکسپیئر' ڈانٹے اور ملٹن بڑے زبردست فلسفی بھی تھے۔

اسی خیال کے پیش نظر وہ کہتا ہے کہ:

"A poem is the very image of life expressed in its eternal truth"

شاعری کو عالمگیر ابدی سچائی سے وابستہ کر کے شیلے نے خاص سچائیوں اور حقیقتوں کا معاملہ نازک بنا دیا ہے — اور اسی طرح کا استدلال پھر پیدا ہو گیا ہے جیسا کہ ارسطو کے یہاں ہے (یعنی شاعری عام حقیقتوں سے بحث کرتی ہے — اور تاریخ سے افضل ہے)۔ شیلے کے یہاں یہ قصہ "پوئم" اور کہانی (fable) سے وابستہ ہے۔ پوئم افضل ہے کیونکہ اس میں ابدی حقیقت اور صداقت (جو صفات خداوندی کا انعکاس ہیں) کا عکس پایا جاتا ہے۔ کہانی امر خاص سے وابستہ جزوی اور ناتمام چیز ہے بلکہ حقائق کو مسخ کرنے والی شے ہے ؂

شیلے کی رائے میں شاعری کی غرض و غایت مسرت ہے — لیکن ایسی مسرت جس کے ہمراہ دانش بھی ہے۔

وہ کسی حد تک یہ بھی مانتا ہے کہ شاعری قاری کے لیے موجب مسرت ہی نہیں ہوتی بلکہ اس کی لذت اسے ان حقیقتوں کی تقلید اور پیروی پر بھی ابھارتی ہے جو شاعری میں موجود ہوتی ہیں؟

شاعری کی اخلاق آموزی کی بارے میں شیلے کی رائے عجیب سی ہے، اس کا خیال ہے کہ "تخیل، انسان کے حاسۂ اخلاقی کا آلہ یا organ ہے" ؁ اور شاعری اس قوت کے استحکام کے ذریعے گویا اخلاقی نیکی کی خدمت کرتی ہے۔

اس کا سلسلہ دلیل یوں ہے کہ شیلے کے نزدیک انس یا ہمدردی sympathy 'اخلاقی نیکی' کا وسیلہ یا وسیلہ کار ہے۔ تخیل اس ملکہ کو ابھارنے کی ایک خاص قوت ہے۔ اس لیے تخیل اخلاقی نیکی کا organ ہے۔

یہ موقف سڈنی کے موقف سے یوں مختلف ہے کہ سڈنی کے نزدیک شاعری اخلاقیات کی مصور تفسیر ہے — شیلے اسے ایک اندرونی، فطری اور داخلی شے سمجھتا ہے۔ اس کی رائے یہ ہے کہ شاعری، براہ راست اخلاق آموزی نہیں کرتی ؂ اور جن شاعروں نے بھی ایسا کیا ہے انھوں نے اپنی شاعری کو نقصان پہنچایا ہے۔

ڈراما (المیہ) قاری کی sympathy کو ابھارتا ہے اور اس سے تخیل محکم ہوتا ہے۔ کرداروں کے عمل سے ہمدردی کے تحت غم و غصہ اور محبت کے جذبات بیدار ہوتے ہیں۔ اور اس طرح ناظر یا قاری خود بھی تخیل کی مدد سے، داخلی طور پر، اخلاقی تبدیلی یا اثر قبول کرتا رہتا ہے ؂۔

یہ تصور ارسطو کے تصور تطہیر جذبات (Catharsis) کے قریب جا پہنچتا ہے مگر شیلے

کے استدلال میں خاصی گڑبڑ ہے۔ کیونکہ وہ اسی سانس میں یہ بھی کہتا ہے کہ ڈراما میں شر کا عنصر بھی ایک اخلاقی سبق مہیا کرتا ہے اس کا سبب اس کے نزدیک یہ ہے کہ ڈراما میں، کرداروں کا جرم بھی، تقدیر کے پر اسرار تصرفات کا نتیجہ ہے، اگر یہ تسلیم کر لیا جائے تو اس صورت میں کسی کو سبق حاصل کرنے کی کیا گنجائش رہ جاتی ہے۔ اسی وجہ سے شیلے دلیل کو بدل کے یہ بھی کہتا ہے:

"In a drama of the highest order, there is little food for censure or hatred : it teaches rather self knowledge and self-respect."

شیلے کے نزدیک ڈراما بہترین صنف شاعری ہے اور یہی وہ صنف ہے جو اجتماع یا معاشرہ کی کمال ترقی و عروج کی آئینہ دار بھی ہے —— یہاں تک کہ جب اجتماعی زندگی کی اخلاقیت کمزور ہو جاتی ہے تو ڈراما بھی کمزور ہو جاتا ہے —— یوں وہ سارے ادب اور ساری ادبی تخلیقی سرگرمی کو، اس عظیم "حسن تناسب" اور توافق (Harmony) کا نتیجہ سمجھتا ہے جس پر انسان اور کائنات کا دار و مدار ہے —— بلکہ جملہ حسین تخلیقات یہاں تک کہ رومنوں کے اجتماعی اور سلطنتی اداروں کا "حسن نظم" بھی اسی صف میں آتا ہے —— اُن کا "حسن نظم" بھی نوعے از شاعری ہی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ یہ شاعری لفظوں میں نہیں ڈھلی بلکہ دوسرے وسائل و ذرائع کی مدد سے صفحہ ایام پر نقش ہوئی ہے ——

شیلے کے نزدیک شاعری کے دو مقصد یا کام ہیں۔ اولاً یہ پر مسرت حیات اور دانش کے لیے نیا مواد مہیا کرتی ہے دوسرا کام یہ ہے کہ وہ ایک ایسا "حسن نظم" بروئے کار لاتی ہے جسے ہم "حسن و خیر" کی محسوس اور خارجی شکل قرار دیتے ہیں۔

حواشی

(1) (i) "Poetry is the record of the best and happiest moments of the happiest and best minds."

(ii) Poetry is indeed something divine. :It is at once the centre and- circumference of knowledge". It is that which comprehends all science, and that to which all science must be referred".

(2)"The poet is an inspired rhapsodist capturing in language the moments of his contact with the Ideal world."

(3)"Poetry, in a general sense, may be defined to be the expression of the imagination."

"They are institutors of laws and founders of civil society." —

"The poet's thoughts are the germs of the flower and the fruit of the latest times."

(4)"Primitive language is poetic because it is used freshly by those who through language are discovering for themselves the nature of reality" — Daiches, p.114.

(5) "Harmony of utterance, achieved by the proper choice of the words, is part of the way in which the imagination achieves a correspondence with the ideal order...." — (Daiches, p. 116)

(6)"A story of particular facts is a mirror which observes and distorts that which is beautiful: poetry is a mirror which makes beautiful that which is distorted." — Shelley.

(7)" Imagination is the organ of moral nature of man." -- Sheelley

(8) "A poet would do ill to embody his own conceptions of right and wrong" — ! Shelley

(9)According to Shelley, Tragedy strengthens the good affection by pity, indignation, terror, and sorrow -- Daiches p.122

(10) "Drama declines as the morality of social life declines." Shelley

(11)"The connection of poetry and social food is more observable in the drama than in whatever form," — Shelley

(12)"Highest perfectien of human society has ever corresponded with the highest drama. i.e., excellence." — Shelley

ساں بوٗا

انیسویں صدی میں رومانیت نے یورپ کے مختلف حصوں میں ہر ملک کے اپنے اپنے ماحول اور خصائص کے مطابق فروغ پایا۔ چنانچہ فرانس میں قصہ گوئی، شاعری اور تنقید کا ایک خاص رنگ پیدا ہوا۔ اس ملک کے ادباء نے ''ادیب کی آزادی'' پر خاص زور دیا۔ تاہم اس آزادی کے ساتھ ساتھ، یورپ میں سائنس اور سائنسی طریق کار کی مقبولیت بھی روز بروز بڑھتی جا رہی تھی۔ اس لیے اس طریق کار سے ادبی تنقید بھی متاثر ہوئی، ادب کے حق میں لکھنے والوں کی ایک تعداد نے ادب کی تشخیص یا ادبی عمل کے سلسلوں کا سائنس کے نقطۂ نظر اور سائنسی طریقوں سے تجزیہ کیا اور اسی اساس پر اصول بندی کی۔ ان میں فرانس کے دو نقاد ساں بوٗا (Sainte- Beuve) اور تین (Taine) بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔

ساں بوٗا کا اہم نظریہ یہ ہے کہ تصنیف یا ادب پارے کا صحیح مطالعہ، مصنف کے خیالات اور اس شخصیت کے مکمل علم سے شروع ہونا چاہیے اور اس غرض کے لیے، سوانح عمری کی مدد ضروری ہے (اور ظاہر ہے کہ سوانح عمری سائنسی اصولوں کے تحت، کسی شخص کے داخلی اور خارجی کوائف حیات کی ہو بہو تصویر کشی کا نام ہے)۔

ساں بوٗا کا خیال ہے کہ تنقید ادب و فن، علوم طبعی کی طرح ایک قطعی علم ہے — اور ایک وقت ایسا آ سکتا ہے جب علم الانسان کی یہ شاخ، زیادہ محکم بنیادوں پر استوار ہو گی اور اس کو ایک منظم علم کی حیثیت حاصل ہو جائے گی۔

ساں بوٗا کے تصورات کی رو سے، نقاد ایک ایسا شخص ہوتا ہے جس کا طریق کار سائنسی ہوتا ہے مگر جسے فن کار کا ذوق بھی میسر ہوتا ہے۔ ساں بوٗا نقاد کے

فرائض اور اصول کار کی ایک طویل فہرست مرتب کرتا ہے جس میں ادب پارے سے زیادہ ادیب کے شخصی کوائف اس کے مدنظر معلوم ہوتے ہیں اور اس پہلو کو وہ اتنی اہمیت دیتا ہے کہ ادب سے زیادہ ادیب کی حیثیت اور اس کے منصب کا تجزیہ کرنے لگتا ہے۔

ساں بُوا جب یہ کہتا ہے کہ نقاد کا کام ایسے سائنس دان کا کام ہے جسے فن کار کا سا ذوق بھی نصیب ہے، تو دوسرے الفاظ میں، وہ یہ کہہ رہا ہے کہ نقاد محض سائنس دان نہیں ہوتا، اس کے اندر آدھا بلکہ پورا شاعر بھی ہونا چاہیے ورنہ وہ صحیح تنقید نہیں کر سکے گا۔ (اگرچہ اس نے یہ بھی لکھا ہے کہ بعض لوگ ایسے بھی ہیں جو صرف ادبی فیصلے صادر کرنے کے لیے پیدا ہوئے ہیں) — ! مگر صحیح یہ ہے کہ شاعر تخلیق کرتا ہے اور نقاد تخلیق کا نقش ثانی پیش کرتا ہے اس لحاظ سے نقاد ادیب بھی ہوتا ہے۔

ساں بُوا کے سائنسی طریق کار کی اہمیت سے انکار تو نہیں کیا جا سکتا۔ مگر اس کے باوجود یہ کہنا پڑتا ہے کہ اس نے اس فن کو قطعی سائنسی علم کا درجہ دے کر اور قطعی جزائیات پر زور دے کر، قدرے بے اعتدالی کی ہے۔ سائنس کی حقیقتیں قطعی ہوتی ہیں اور سو فی صد قابل تصدیق (Verifiable) اور ان میں کسی اختلاف کی گنجائش نہیں ہوتی لیکن تنقیدی فیصلے ہر وقت اختلاف و اعتراض کی زد میں ہوتے ہیں۔ ہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس میں فیصلے کا ایک طریقہ سائنسی بھی ہے۔

تین

ساں بوا کا ہم عصر (Tain) تین اس سے بھی کچھ آگے بڑھ گیا ہے، اس کا یہ خیال تو غلط نہیں کہ ادب مجلسی عوامل کی پیداوار ہوتا ہے۔ مگر مجلسی عوامل پر زیادہ زور دے کر انفرادی اور غیر معمولی ظہور ادبی کو وہ نظرانداز کر گیا ہے۔

اس کا تصور یہ ہے کہ ادیب، اپنے زمانے کے اثرات کے اندر سے نمودار ہوتا ہے۔ اس نے ادبی عمل کی ترتیب ظہور کا سلسلہ یوں قائم کیا ہے کہ سب سے پہلے تو ادیب کے نسلی اثرات ایک موثر عنصر ثابت ہوتے ہیں اس کے بعد دوسرا بڑا عنصر Milieu یعنی وہ وہ تہذیب اور معاشرہ ہے۔ جس سے ادیب کا تعلق ہے، ادیب اپنے معاشرے کے افکار و خیالات سے ضرور اثر پذیر ہوتا ہے۔ تیسری چیز اس کے نزدیک "خاص لمحہ" ہے۔ جس کے دباؤ سے ادیب اپنے جذبات کو ایک صورت میں ڈھالنے پر آمادہ یا مجبور ہو جاتا ہے —!

تین نے ادب و فن کو سوانح عمری اور تہذیب سے وابستہ کر کے ادب شناسی کا ایک نیا راستہ نکالا ہے — اس سے اس رجحان کی نفی ہوتی ہے کہ ادب قومی زندگی سے الگ کوئی مشغلہ یا محض انفرادی مشغلہ ہے — تین نے یہ کہا ہے کہ ادب ادیب کی زندگی کا عکس ہے اور اس کے علاوہ قوم کی اجتماعی زندگی کی ایک قدرتی سرگرمی بھی ہے۔!

بعض لوگوں نے یہ اعتراض کیا ہے کہ تین نے معمول کے ادبی ظہور یا ادب کے خالص انفرادی عوامل کی اہمیت گھٹا دی ہے، مگر دراصل اس میں تین کا قصور کم ہے، اس کے نظریے کو اپنا کر جن لوگوں نے افراط کا ارتکاب کیا ہے زیادہ قصوروار وہ لوگ ہیں — ، یہ نظریہ اپنی معتدل حدوں میں خاصا وقیع نظریہ ہے۔

آرنلڈ

میتھیو آرنلڈ کے سامنے بھی مسئلہ وہی تھا جو سائنس اور علمی ترقی کے مقابلے میں ادب اور شاعری کی حمایت کرنے والے سب نقادوں کے پیش نظر تھا —، آرنلڈ نے دیکھا کہ سائنسی علوم کے انکشافات اور ان سے پیدا شدہ نظریات، مذہب بلکہ فلسفہ تک کی بنیادوں کو منہدم کر رہے ہیں اور فنون اور ادب تو شاید اس سے بھی زیادہ اس حملے کی زد میں ہیں۔ اس کے علاوہ، مال و دولت کی افراط نے ایک بے ذوق بلکہ بدذوق طبقہ پیدا کر دیا تھا جو ادب و فن کی حقیقی اقدار کا یا تو مخالف ہے یا ان کو پامال کر رہا ہے۔ لہٰذا اس نے پوری ناقدانہ بصیرت سے ان اقدار کا اثبات کیا جن کو نئے علوم کوئی گزند نہیں پہنچا سکتے۔ آرنلڈ نے تنقید پر (خصوصاً انگلستان میں) بہت گہرا اثر ڈالا۔ اور ایک زمانے تک اس کے نظریات کا بڑا رعب رہا۔

آرنلڈ نے سب سے پہلے یہ واضح کیا کہ شاعری کا انحصار تخیلی تصور پر ہے امرواقعہ پر نہیں۔ امرواقعہ سے صرف مواد حاصل کیا جاتا ہے۔ تصور کی دنیا اتنی وسیع، اتنی گہری اور اتنی ناقابل "پیمائش" ہے کہ وہ سائنس کی تجربی گرفت سے تقریباً باہر ہے جہاں سائنس کی انتہا ہوتی ہے وہاں سے شاعری کی قلم رو شروع ہوتی ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ تصورات کی یہ دنیا محض خیالی، بے اصل، بے معنی اور غیر مفید ہے۔ آرنلڈ شاعری کو ایک 'بامعنی' — ایک مفید عمل ثابت کرتا ہے [1]۔

آرنلڈ کے نزدیک شاعری کا کام تنقید و تعبیر حیات ہے، اس کی رائے میں سائنس یہ فریضہ انجام نہیں دے سکتی۔ آرنلڈ کہتا ہے جوں جوں لوگ یہ محسوس کرتے جائیں گے کہ زندگی کی تعبیر و تنقید کی خاطر انہیں شاعری ہی کی طرف مراجعت کرنی ہو گی توں توں

ان پر یہ ثابت ہو تا جائے گا کہ سائنس شاعری کے بغیر نامکمل ہے۔ اور اپنے جملہ کمالات کے باوصف ناتمام۔

آرنلڈ نے "شاعری تنقید حیات" کے نظریے کے علاوہ، شاعری کو 'کلچر' — تہذیب کے حوالے سے بھی قیمتی شے ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ آرنلڈ کی نظروں کے سامنے ایک نیا طبقہ ابھر رہا تھا جسے وہ 'نو دولت گروہ' کہتا ہے، اس طبقے کے نزدیک زندگی کی واحد قدر مال و دولت اور اس کی مدد سے حاصل کیا ہوا عیش و آرام تھا — اس کی نظر میں شاعروں کی خیال آرائی طلسم و وہم سے زیادہ کچھ نہ تھی۔ آرنلڈ کو یہ احساس تھا کہ یہ گروہ ان قدروں اور شرافتوں کو سنبھال نہیں سکے گا جو یا تو شاعری میں مل سکتی ہیں — یا پھر اعلیٰ کلچر کے ذریعے ان کا حصول ممکن ہے۔ زندگی کی مٹھاس، رس اور روشنی — علم و ادب کے اجتماع کے بابرکت نتائج ہیں ؎ اور یہ نو دولت طبقہ ان میں سے کسی ایک سے بھی بہرہ ور نہیں — کھردرا پن ؎ ۔ اطوار میں کجی، خصائل و عادات میں صرف اپنے آرام پر نظر — یہ سب صنعت سے پیدا شدہ دولت کے نتیجے ہیں جن کی اصلاح و تہذیب شاعری (یعنی تنقید حیات) ہی سے ممکن ہے۔

آرنلڈ تنقید حیات اور تنقید ادب کو باہم مربوط عمل قرار دیتا ہے اور "سچے نقاد کے فرائض" کی بحث بھی اٹھاتا ہے۔ وہ غیر جانبداری کو نقاد کی سب سے بڑی صفت قرار دیتا ہے۔ آرنلڈ نے نقاد کی "غیر جانب داری" کا جو نظریہ پیش کیا ہے اس پر اہل علم نے خاصی بحث کی ہے — اور بعض کا یہ خیال ہے کہ کامل غیر جانبداری کسی انسان کے بس کی بات نہیں — تاہم ایک نقطہ نظر کو سامنے رکھ کر غیر جانبداری بھی ممکن ہے — مثلاً آرنلڈ ادب کو سوسائٹی کا ناقد ادارہ خیال کرتا ہے — اس کے اس اصول کو معیار بنا کر ادب کی غیر جانبدارانہ تنقید ممکن ہے۔

آرنلڈ نے نقاد کے فرائض کی جو فہرست پیش کی ہے اس میں ایک ہدایت یہ ہے کہ وہ مخلصانہ انداز میں ادب پارے کو غور سے پڑھے اور اس سے اچھی طرح باخبر ہو کر اس کے معارف و معانی کو دوسروں تک پہنچائے اور سعی کرے کہ بہترین افکار دنیا میں پھیل جائیں۔ ایک دوسرا فرض یہ ہے کہ ایسی فضا تیار ہو جس میں مستقبل کا اعلیٰ ادب پرورش پا سکے۔ اس نے ادب کے تقابلی مطالعہ پر زور دیا ہے — اور اچھے ادب کے معیار بھی بتائے ہیں۔ اس کے ادبی نقطہ نظر میں سوسائٹی کا فائدہ بھی اہم معاملہ ہے لیکن اس نے

مسرت کے عنصر کو بھی نظرانداز نہیں کیا اس کا نظریہ اجتماعی بھی ہے — اور ایک لحاظ سے اخلاقی بھی — ؟ لیکن اس میں اخلاق آموزی کی وہ صورت نہیں جو مثلاً سڈنی کے یہاں ہے، آرنلڈ اپنے عہد کی اخلاقیات کا ناقد و معترض تھا۔ وہ شاعر بھی تھا اور نقاد بھی — لیکن ان اوصاف کے علاوہ وہ نقادوں کا نقاد اور معاشرے کا نقاد بھی تھا — !

حواشی

(1) "Without poetry our science will appear incomplete: and more and more what passes with us for religion and philosophy will be replaced by poetry" — Arnold

(2) "Culture and Anarchy" by Arnold

(3) Essays in Criticism by Arnold. "And so long as the whole pattern of civilization is shot through with ugliness, true literary criticism can not be practiced and greatest literature can neither be produced nor appreciated."

رسکن

جان رسکن عہد وکٹوریہ کی اخلاقیات کا علم بردار مصنف اور اس دور کے متوسط طبقے کے اجتماعی آداب کا محافظ اور ناقد تھا — ! اس کی کتاب "نئے مصورین" (Modern Painters) میں فن کی ماہیت اور منصب کے بارے میں اہم بحثیں موجود ہیں۔

رسکن نے فن اور اخلاق کو ایک واحد حقیقت کے طور پر دیکھا ہے۔ اس کے نزدیک فن جمال الٰہی کا عکس ہے، اس کے لیے ضروری ہے کہ فن کار کا قلب، پاکیزہ، مجلی اور جمال الٰہی سے معمور ہو رسکن کے نزدیک حسن ایک عطیہ ربانی ہے [1] - حسن کی آرزو اور حسن کا مظہر دونوں الوہی تجلی سے فیض یاب ہوتے ہیں۔ فن کا منصب اور مقصد شرافتوں کی تلقین و تعلیم ہے۔ فن اخلاق آموزی کا وسیلہ ہے [2] -

رسکن کہتا ہے کہ فنون محض تفریح اور تفنن کے لیے نہیں۔ ان کا ایک سنجیدہ مقصد بھی ہے۔ اس لیے فن کار اور فن شناس یا تو ان سے دست کش ہو جائیں یا پھر ان سے صحیح واسطہ رکھیں، ان کی ماہیت اور حدود کو سمجھ کر ان کی روح تک پہنچیں — فنون بذات خود اہم ہیں اور خود ہی اپنا مقصد ہیں۔ ان کو کسی اور مقصد کا ذیلی وسیلہ نہیں بنایا جا سکتا — ہاں ایک اور سطح پر اور ایک دوسرے لحاظ سے یہ زندگی کے لیے مفید ہیں اور اس کے خادم بھی ہیں۔

رسکن بار بار یہ کہتا ہے کہ فن کار معلم اخلاق ہے، اس کا کام یہ ہے کہ انسان کو اخلاقی لحاظ سے بہتر بنائے۔ اس کے ساتھ وہ یہ بھی ضروری سمجھتا ہے کہ فن کی خوبی کا انحصار بڑی حد تک فن کار کی نیکی پر ہے۔ اسے با اخلاق ہونا چاہیے "اس کے دل کو پاکیزہ

اور سچی ہونا چاہیے۔ اسے شرافتوں کا پیکر ہونا چاہیے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ فن براہ راست تلقین نہیں کرتا بلکہ اپنی فطرت اور پیش کش میں ایسا ہے کہ اس سے نیکی ظاہر ہوتی ہے اور اثر کرتی ہے۔

رسکن کے ان خیالات پر کئی قسم کے اعتراضات کیے گئے ہیں۔ ایک اعتراض تو یہ ہے کہ عام مشاہدے کی رو سے، بہت سے فن کار اخلاقی لحاظ سے، رسکن کے معیار پر پورے نہیں اترتے، پھر بھی ان کے فن پارے اعلیٰ فن کے نمونے سمجھے جاتے ہیں۔ دوسرا اعتراض یہ ہے کہ اخلاقی نیکی کو فن کی لازمی شرط مان بھی لیا جائے تب بھی یہ فیصلہ کرنا مشکل ہوگا کہ نیکی سے مراد کیا ہے؟ وہ نیکی جس سے مثلاً نذیر احمد توبتہ النصوح میں نصوح کو متصف کرتے ہیں یا وہ نیکی جس کی تلقین سرسید کے مضامین میں پائی جاتی ہے — یا وہ نیکی جس کی اہمیت پر قاضی عبدالغفار "لیلیٰ کے خطوط" میں زور دیتے ہیں، معترضوں کا کہنا ہے کہ نیکی اور اخلاق ناقابل تشریح اصطلاحات ہیں۔

پھر یہ بھی کہا گیا ہے کہ معلم اخلاق اور فن کار کے فریضے الگ الگ ہیں۔ معلم اخلاق کا کام یہ ہے کہ وہ لوگوں کو اخلاق کے راستوں پر چلنے کی تلقین کرے۔ اس کے برعکس فن کار کا کام یہ ہے کہ وہ تصویر کشی کرے، آئینہ الفاظ میں اشیا و اشخاص اور ان کے کوائف کا چہرہ دکھائے۔ اور ظاہر ہے کہ یہ دونوں کام الگ الگ ہیں اور اسی وجہ سے دونوں کا دائرہ عمل اور طریق کار بھی الگ ہو جاتا ہے — اسی طرح ایک سائنسی شخص کا منصب اور طریق کار بھی الگ ہے، اس طرح کا کام ہے مشاہدہ و تجربہ کے بعد ایک حقیقت تک پہنچنا اور پھر اپنے نتائج کو ہو بہو پیش کر دینا۔

بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ رسکن اور افلاطون دونوں اخلاقیت کے ایک ہی طرح کے علم بردار ہیں لیکن فرق واضح ہے۔ افلاطون، اخلاق کی اساس پر فنون کی مذمت کرتا ہے۔ یعنی وہ کہتا ہے کہ فنون مخرب اخلاق ہوتے ہیں۔ اس کے برعکس رسکن کہتا ہے کہ فن خود نیکی ہے — اس کو بروئے کار لانے والے نیکوکار ہی ہو سکتے ہیں۔ سکاٹ جیمز نے رسکن کے موقف پر جو اعتراض کیے ہیں وہ ہمارے لیے نئے نہیں۔ جب سے فن کا مقصد یہ ٹھہرا ہے کہ وہ صرف "چہرہ دکھائے" اور جب سے حقیقت نگاری کی مریضانہ روایات نے چہرے دکھانے کا مفہوم یہ بتایا ہے کہ برائیوں کو اچھالا جائے اور فطرت انسانی کے کمزور پہلوؤں کی دل کھول کر تصویر کشی کی جائے، اور زندگی کا مطلب، زندگی کی گھناؤنی حقیقت

ہے تب سے، فن پر اس قسم کے اعتراضات میں اور بھی شدت آ گئی ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ فن میں تخیل کی کارفرمائی کا اصلی تقاضا ہی یہ ہے کہ اس میں حسن کی ایسی شکل نظر آئے جو ہمارے وجدان اخلاقی — تقاضائے زندگی کا احساس جو نفس انسانی میں موجود ہوتا ہے — کے عین مطابق ہو۔ یہ وجدان صرف اخلاقی زندگی ہی نہیں زندگی کی احسن شکلوں پر زور دیتا ہے اور انہی کو بروئے کار لانے کا تقاضا کرتا ہے — سکاٹ جیمز نے یہ کہہ کر اپنی تسکین کر لی کہ فن کار کا کام صرف to show ہے۔ لیکن اس سے تسکین نہیں ہوتی۔ زندگی خود ایک آئینہ ہے جس میں ہر چہرہ خود نظر آ رہا ہے — برے چہرے دکھانے سے صرف برائی کو فائدہ پہنچتا ہے۔ فن کا کام حسن زندگی اور کمال زندگی کی چہرہ نمائی ہے، فن کار کا کام to exhibit نہیں بلکہ ان تصویروں کی پیش کش ہے جن کے تیار کرنے میں تخیل نے کام لیا — اور تخیل کے تصرف کا مقصد ماسوا اس کے کچھ نہیں کہ تصویر حسین ہو یعنی نظر اور وجدان اخلاقی کے احساس تقاضائے زندگی کے لیے سکون بخش اور فرحت بخش ہو — محض to show کا اصول، فن کے مقصد کے بارے میں ایک مغالطے کا نتیجہ ہے۔

رسکن نے خود اس اعتراض کا جواب یہ دیا ہے کہ فن کی تخلیق اور فن کے مطالعہ میں دو قسم کے تجربوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ ایک وہ تجربہ ہے جس کا تعلق نفس حیوانی سے ہے جو صرف شہوات و لذات جسمانی کا دل دادہ ہے۔ [اس حسی تجربے کے لیے رسکن Aesthesis کی اصطلاح استعمال کرتا ہے] دوسرا وہ تجربہ ہے جس کا تعلق نفس اعلیٰ سے ہے جو ہر انسان کے اندر ذوقیات کی برترین صورتوں کے ادراک اور اخذ و قبول کے لیے آمادہ رہتا ہے [اس کے لیے رسکن نے Theoria کی اصطلاح استعمال کی ہے]۔ فن کی یہی اعلیٰ سطح ہے جسے عطیہ ربانی یا تجلی کہا گیا ہے۔

بعض فن کار ایسی جاذب تخلیقات پیش کر لیتے ہیں جن سے نفس حیوانی کی تسکین ہو جاتی ہے لیکن حیوانی تسکین دینے والے مظاہر فن، اعلیٰ فن نہیں ہو سکتے۔ اصل فن وہ ہے جو نفس اعلیٰ سے پیدا ہوتا ہے ہر چند کہ اس میں نفس حیوانی کی تسکین کا بھی معقول حد تک لحاظ ہوتا ہے گویا رسکن فن کے لیے خالص جسمانی جذبات کو ممنوع قرار نہیں دیتا مگر ان کی ان صورتوں کو اعلیٰ سمجھتا ہے جو نفس اعلیٰ کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہوں۔ لہٰذا فن کار، فن کی حسی خوبیاں پیدا کر بھی لیں تب بھی ان میں وہ بات نہیں ہوتی جو عطیہ ربانی میں

ہوتی ہے۔ رسکن ایک اعلیٰ فن پارے کی شناخت یہ سمجھتا ہے کہ وہ جن کے لیے تخلیق ہوتے ہیں ان کے لیے جاذب توجہ ہوں — اور بڑی علامت یہ ہے کہ ناظر اور سامع ان میں کھو جائیں — استغراق کی ایسی کیفیت پیدا ہو جائے جس میں تاثر کے سوا ہر دوسرا تصور محو ہو جائے — کچھ عبادت کی سی کیفیت کہ اس میں عبادت گزار خود تک کو بھول سکتا ہے۔ خوابوں کی دنیا جس پر عالم قدس کے سائے جلوہ فگن ہوتے ہیں۔ اور عبادت گزار ان سایوں میں خود کو گم پاتا ہے — اسی طرح ان فنون کا خالق خود اپنی تخلیق میں اور ان کا ناظر فن پارے میں گمُ ہو جاتا ہے!

حواشی

(1) "All art that was art was of divine origin." It was the "witness of the glory of God." (Modern Painters).

(2) "All the Arts must be didactic to the people and that is their chief end" — (Modern Painters)

(3) "The test of utmost fine-ness in execution in these arts is that they make themselves be forgotten in what they represent; and so fulfil the words of their greatest master: 'The best in the kind are but shadows' — !

کروشے [1]

کروشے ہمارے اپنے زمانے کا اطالوی عالم جمالیات، نظریۂ اظہاریت [2] کا سب سے بڑا علمبردار سمجھا جاتا ہے۔ اس کے اس نظریے نے بڑے بڑے فن کاروں کو متاثر کیا۔ اگرچہ ناقدین نے اور خاص طور پر اس کے شاگرد جین ٹیل نے اس پر سخت اعتراضات بھی کیے جن کا وہ تسلی بخش جواب نہ دے سکا۔

کروشے کے فلسفے کا بنیادی مفروضہ یہ ہے کہ ''حقیقت'' کا کوئی متعین مفہوم نہیں ہے۔ للذا جو شے ذہن کے نزدیک حقیقی ہے وہی حقیقت ہے، حقیقت کی دو اقسام ہیں ایک وہ جو ذہن سے باہر موجود ہے اور ایک وہ جو اس کے اندر ہے۔ مگر اس کے نزدیک ذہن سے باہر کچھ بھی نہیں اگرچہ ذہن اپنے بعض مقاصد کے لیے بعض بیرونی اشیاء کو حقیقت تصور کر سکتا ہے۔

علم کی دو صورتیں ہیں ایک وجدانی اور دوسری منطقی۔ وجدانی علم وہ ہے جو تخیل کے ذریعے حاصل کیا جاتا ہے اور Images پیدا کرتا ہے۔ منطقی علم وہ ہے جو عقل (Intellect) کے ذریعے حاصل کیا جاتا ہے اور تصورات بنانے کا ذمے دار ہوتا ہے۔ یہ ہمیں اشیا کے باہمی روابط اور رشتوں کے متعلق بتاتا ہے۔

وجدان کا مطلب تاثرات یا حسیات نہیں جو میکانکی اور انفعالی (Passive) ہوتے ہیں۔ اس سے مراد تاثرات کا اظہار ہے۔ حقیقی وجدان معرض اظہار میں بھی آتا ہے۔ جو حسیات معرض اظہار میں نہیں آ سکتیں وہ حسیات ہیں وجدان نہیں۔ جمالیاتی حقیقت کا مطلب ہے ذہن میں کسی شکل یا صورت (Form) کی تخلیق۔ حسیات اس شکل کا مواد ہوتی ہیں۔ تخلیق کو کروشے ''دباؤ سے رہائی دلانے والا عمل'' سمجھتا ہے جو جذبات و

ہیجانات کے طوفان کو ہلکا کر دیتا ہے۔

کروشے کے نزدیک فن وجدان یا تاثرات کے اظہار کے سوا کچھ بھی نہیں۔ وجدان اس وقت فن بنتا ہے جب روح اس میں غرق رہتی ہے تاکہ مکمل اظہار معرضِ وجود میں آ سکے، اس عالم وجدان میں جھوٹ اور سچ کا مسئلہ پیدا ہی نہیں ہوتا البتہ حسن کا احساس ضروری ہوتا ہے۔ اور اس احساس سے ہمیں حقیقی مسرت حاصل ہوتی ہے۔ دراصل یہ مسرت کامیاب اظہار کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔ حسن سے مراد کامیاب یا بہتر اظہار ہے۔ بدصورتی کا مطلب ہے ناکامیاب اظہار۔ حسن کے درجے نہیں ہوتے۔ صرف وہی فن پارہ حسین ہوتا ہے جو کامیاب اظہار ذات ہو۔ لیکن بدصورتی کے درجے ہو سکتے ہیں۔ بدصورتی کی وجہ ناکامیاب اظہار ذات ہوتا ہے۔ کامیابی نہ ہونے کے کئی اسباب ہوتے ہیں۔ مثلاً جب فن کو فلسفے یا اخلاقیات کا پابند کر دیا جاتا ہے تو اس سے اظہار پر پابندی لگ جاتی ہے۔ اور اظہار ناکام ہو جاتا ہے۔

فن کا اعجاز وجدان کی خارجی تصویر کشی میں نہیں بلکہ اسے مکمل طور پر تصور میں لانے میں پنہاں ہے۔ چنانچہ وجدان کا خارجی اظہار فن کا جزو لاینفک نہیں۔ فن کار اسی لیے دراصل فن کار ہوتا ہے جب وہ اپنے اندر کی بات پر اچھی طرح دسترس حاصل کر لیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جب وہ واضح طور پر کسی تصویر یا مجسمے کو تخیل میں لے آتا ہے۔ اس کا علم فن کار کی ذات تک محدود ہوتا ہے۔ یہ فن کار پر منحصر ہے کہ وہ اسے دوسروں تک پہنچاتا ہے یا نہیں۔ درحقیقت اسے دوسروں تک پہنچانے کا مسئلہ فن کے لیے اہم نہیں تخلیق کے چار مراحل ہوتے ہیں۔

۱۔ تاثرات۔

۲۔ تخیل میں جمالیاتی ترکیب یا اظہار۔

۳۔ مسرت جو اس ترکیب سے حاصل ہوتی ہے۔

۴۔ جمالیاتی تحریک کو دوسروں تک پہنچانا مثلاً آواز و حرکات، خطوط، رنگوں یا لفظوں میں اسے منتقل کرنا۔

ان میں سے پہلے تین ہی اصل تخلیقی مرحلے ہیں۔ چوتھا اضافی ہوتا ہے۔ لہٰذا نظم کے الفاظ جو کاغذ پر رقم ہوتے ہیں یا ہم زبان سے ادا کرتے ہیں حقیقی فن پارے نہیں ہیں، یہ تو حقیقی فن پاروں کی خارجی اشکال ہیں۔ حقیقی فن پارہ ہمیشہ داخلی ہوتا ہے۔ اس کی خارجی

شکل فن کار کی یادداشت کی ایک صورت ہے اس سے فن پارہ حافظہ میں محفوظ رہتا ہے۔ اس کے علاوہ یہ خارجی شکل فن پارے کو اخلاقی یا معاشی وجوہ کی بنا پر دوسروں تک پہنچانے میں معاون ثابت ہوتی ہے۔

اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ ناقد یا کوئی بھی قاری فن کار کے فن سے کیسے متاثر ہوتا ہے؟ ظاہر ہے کہ فن پارے کی خارجی شکل اس میں وہی وجدان پیدا کرتی ہے جو فن کار کے باطن میں ہوتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ناقد کی فطرت فن کار کی فطرت سے ملتی ہے۔ قاری کی اثر پذیری کی بس یہی وجہ ہے۔

کروشے کا یہ خیال ہے کہ اگر فن سے مراد مکمل اظہار ذات ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ فن میں کوئی ارتقاء نہیں ہوتا کیونکہ وہ پہلے ہی مکمل ہے۔ اس کے علاوہ اس کے نزدیک قدیم زمانے کا فن اتنا ہی مکمل ہے جتنا جدید زمانے کا۔

کروشے جب ''فن'' کی اصطلاح استعمال کرتا ہے تو اس کے نزدیک اس کا مفہوم باقی لوگوں سے جدا ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک فن سے مراد وہ عمل ہے جو فن کار کے ذہن میں فن پارے کے خارجی اظہار سے پہلے ہو چکا ہوتا ہے۔ لوگوں کے نزدیک فن پارہ وہ ہے جو جسمانی ذرائع سے ہمارے سامنے آتا ہے۔ باقی لوگوں کے لیے کوئی تصویر یا ناول اپنی خارجی صورت میں فن پارہ ہے لیکن کروشے کے خیال میں اس تصویر کے بنانے سے اور اس ناول کے لکھنے سے پہلے جو تصور فن کار کے ذہن میں موجود ہوتا ہے وہی فن پارہ ہے۔ اصل فن وہ ہے جو ذہن میں ہے، اب دقت یہ ہے کہ اگر فن محض داخلی ہے تو اس پر کوئی تنقید نہیں کی جا سکتی۔ اس نقطہ نظر سے چند لوگوں نے فائدہ اٹھایا اور یہ کہنا شروع کر دیا کہ ہر موضوع جمالیاتی تخلیق کا موضوع بن سکتا ہے۔ اس طرح فن میں ہر قسم کی بوالعجبی کا جواز نکل آیا۔ فن کار کہہ سکتا ہے کہ یہ میرے تاثرات ہیں اور ان کا میں نے مکمل اظہار کر دیا ہے۔ آپ کون ہوتے ہیں یہ کہنے والے کہ مجھے یہ موضوع نہیں اپنانا چاہیے۔ کیونکہ فن اپنے ہی تاثرات ذہنی سے عبارت ہے۔ کروشے نے اس مشکل کو حل کرنے کی یوں کوشش کی کہ جب فن کار اپنے فن پارے کو خارجی شکل دیتا ہے تو وہ اپنے صحیح حلقے سے نکل کر عملی دنیا میں قدم رکھ دیتا ہے اس وقت اسے عملی دنیا کی معاشرتی اور اخلاقی اقدار کا خیال رکھنا چاہیے۔ پھر کروشے نے یوں بھی پیچھا چھڑایا کہ صدیوں سے فن کو ایک کسوٹی پر پرکھا گیا ہے۔ جس کا قارئین پر اثر موجود ہوتا ہے جس کے باعث وہ فن

پارے کی معروف صورتوں کے متمنی ہوتے ہیں۔ اگر فن کا مقصد ہے دوسروں تک کسی بات کو پہنچانا تو فن کار کو ان معروف شکلوں کا خیال رکھنا ہو گا۔ لٰہذا فن کی خارجی شکل بھی اہم ہے کیونکہ اسی کے توسط سے ہم کسی بات کو دوسروں تک پہنچا سکتے ہیں۔ لیکن کروشے کے ہاں یہی حصہ نہایت غیر اہم بتایا گیا ہے۔ یہ تضاد ہے جو رفع نہیں ہوا۔

جین ٹیل کے نزدیک کروشے کا یہ نظریہ درست نہیں کہ فن احساس کے اظہار کا نام ہے۔ اس کی رائے میں "احساس" ہی فن ہے۔ یہ گویا کروشے سے بھی ایک قدم آگے ہے۔ اس نظریے کا مطلب یہ ہوا کہ فن خارج میں کہیں موجود نہیں۔ فن کار اندر ہی اندر اس کی تخلیق کرتے اور مرتے وقت اپنے ساتھ لے جاتے ہیں۔ دراصل یہ ناتمامی ساری اظہاریت (Expressionism) تحریک کی قسمت میں ہے اور ناقابل فہم ہے۔

حواشی

(۱) Cro'ce کا تلفظ کئی طرح سے کیا جاتا ہے۔ کروچ کروش، کروشہ، کروچہ وغیرہ۔ میں نے کروشے اختیار کیا ہے۔

(۲) Expressionism

آئی۔ اے رچرڈز

جدید یورپین تنقید میں آئی۔ اے۔ رچرڈز کو ایک خاص مقام حاصل ہے۔ شاید اس کے نظریات نے لوگوں کو اتنا متاثر نہیں کیا جتنا اس کے طریق کار (Method) نے یہاں تک کہ اس کے مخالفین بھی اس کے سائنسی طریق کار سے متاثر ہوئے۔ اس نے یہ واضح کیا کہ ہم سائنسی طریق کار کے ذریعے ادبی تجزیہ کے معاملے میں مکمل کامیابی حاصل کر سکتے ہیں۔ یعنی سو فیصد صحیح اور ناقابلِ تردید نتیجوں تک پہنچ سکتے ہیں۔ اس نے تنقید کو علم کی ان شاخوں سے وابستہ کیا جن میں سائنسی طریقہ استعمال کیا جا سکتا ہے۔ رچرڈز نے تنقید کے لیے جن علوم کو ضروری قرار دیا ہے ان میں نفسیات خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ رچرڈز کا خیال یہ ہے کہ تنقید کا تقریباً سارا دارومدار نفس انسانی کے مطالعہ پر ہے۔ جمالیاتی تجربہ نفس انسانی کا ایک عمل ہے اور یہ تجربہ باقی انسانی تجربات سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ لہٰذا جو علم باقی انسانی تجربات کا مطالعہ کرتا ہے وہی جمالیاتی تجربہ کو بھی پرکھ سکتا ہے اور یہ علم نفسیات ہے۔

رچرڈز نے شاعری کے ضمن میں دو اہم سوالات پر بحث کی ہے۔

(ا) شاعری کیا ہے۔

(ب) اس کی اہمیت کیا ہے۔

دوسرا سوال ایسا ہے جس نے نقادوں کو صدیوں سے پریشان کر رکھا ہے۔ لیکن اس کو حل کرنے کے لیے پہلے سوال کا جواب تلاش کرنا اہم ہے۔ یعنی شاعری کی قدر و قیمت کا اندازہ صرف اسی صورت میں لگایا جا سکتا ہے جب کہ ہمیں کسی حد تک اس کی ماہیت کا اندازہ ہو۔ آج تک لوگ اس مسئلہ کو حل کرنے میں ناکامیاب رہے ہیں۔ اس کی

وجہ یہ ہے کہ ماہرین نفسیات اس میں دلچسپی نہیں لیتے تھے اور ادب کے جو نقاد اس پر بحث کرتے تھے اس کے تجزیہ کی صحیح قابلیت نہیں رکھتے تھے۔ ذہن کے بارے میں ان کی معلومات نامکمل اور غیر تسلی بخش تھیں۔

شاعری کی ماہیت کے سلسلے میں رچرڈز نے پہلے اپنا نفسیاتی نظریہ پیش کیا جسے نفسیاتی انسان دوستی بھی کہا جا سکتا ہے۔ شاعری کے بارے میں اس کے خیالات کو سمجھنے کے لیے نفسیات کا مطالعہ ضروری ہے۔

رچرڈز کی رائے ہے کہ ذہن ایک ایسا نظام ہے جو بہت سے میلانات یا دلچسپیوں (Interests) سے مرکب ہے۔ ان میں سے چند میلانات زیادہ اہم ہیں اور چند کم۔ زیادہ اہم میلانات وہ ہیں جو دوسرے میلانات پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ ہر نئی ضرورت اس نظام کو غیر متوازن کر دیتی ہے اور میلانات ہر ایسے موقعے پر ایک نئی ترتیب پاتے ہیں۔ پھر ان میں توازن پیدا کرنے میں اکثر بڑی دیر لگتی ہے۔ بالغ ہونے تک بچے کا یہ میلاناتی نظام دو تین مرتبہ اپنی تجدید کرتا ہے۔ ایک بالغ فرد بہت سے میلانات کا مجموعہ ہوتا ہے۔ ان میں سے بعض اہم اور بعض غیر اہم ہوتے ہیں۔ بعض مکمل اور بعض پیچیدگیوں کی وجہ سے نامکمل۔ شاعری اسی پیچیدہ مجموعہ میلانات پر اثر انداز ہوتی ہے۔ بعض دفعہ وہ اس کے توازن کو بناتی ہے مگر بعض اوقات بگاڑ بھی دیتی ہے مگر شاعری کا اصلی کام توازن پیدا کرنا ہے۔

اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ شاعرانہ تجربہ میلانات میں توازن اور اعتدال پیدا کرتا ہے۔ ہم نظم اس لیے پڑھتے ہیں کہ ہمیں اس سے دلچسپی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس کے ذریعے کوئی میلان اپنا کھویا ہوا توازن حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

شاعرانہ تجربے میں عقلی اور جذباتی دونوں ذہنی شاخیں موجود ہوتی ہیں۔ نظم کے لفظوں کے مفہوم کو سمجھنا عقلی شاخ کی موجودگی کی دلالت کرتا ہے۔ لیکن تجربے کا بڑا حصہ ہیجانات اور رویوں سے مرکب ہوتا ہے۔ ہیجانات وہ رد عمل ہیں جو اپنے ساتھ جسمانی تبدیلیاں بھی لاتے ہیں۔ رویے وہ ہمیں ایک قسم کے یا دوسری قسم کے فعل کے لیے تیار کرتے ہیں۔ ایک پوری طرح بالغ آدمی جب کسی فعل کے لیے مناسب موقع نہیں پاتا تو یہ فعل صدور نہیں پاتا بالقوہ رہتا ہے لیکن اس میں اس فعل کے صدور کی آمادگی ضرور موجود رہتی ہے۔ مثلاً جب آپ اپنی ہنسی کو چھپانے کی کوشش کرتے ہیں اس وقت آپ

ہنستے تو نہیں لیکن ہنسنے کی آمادگی آپ میں موجود رہتی ہے۔

الفاظ کے استعمال میں سائنسی منطقی میلان کام نہیں کرتا بلکہ اس میں بھی جذباتی میلان کارفرما ہوتا ہے۔ کسی نظم کے الفاظ اس لیے ہمیں متاثر نہیں کرتے کہ وہ کسی منطقی خیال کا اظہار کرتے ہیں بلکہ اس لیے کہ وہ ہمارے میلانات (Interests) پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ شاعری کی قدر و قیمت کا غلط اندازہ لگانے کی ایک بڑی وجہ اس میں "فکر" پر زیادہ زور دینا ہے۔ اگر ہم قاری کے تجربے کے بجائے شاعر کے تجربے کا مطالعہ کریں تو یہ بات زیادہ واضح ہو جائے گی کہ فکر اتنا اہم جز نہیں ہے۔ شاعر کسی سائنس دان کی طرح الفاظ استعمال نہیں کرتا۔ شاعر اس لئے خاص الفاظ استعمال نہیں کرتا کہ وہ الفاظ کسی خاص منطقی سلسلہ خیال کا اظہار کرتے ہیں بلکہ اس لیے کہ ایک خاص موقعہ کے خاص قسم کے میلانات کو ابھارتا ہے اور یہ میلانات ان الفاظ کو ایک خاص ترتیب اور صورت میں شاعر کے شعور کے سامنے لے آتے ہیں۔ اس ذریعہ سے شاعر کا سارا تجربہ منظم، مستحکم اور استوار ہو جاتا ہے۔ جب قاری اس نظم کو پڑھتا ہے تو اس کے الفاظ انہیں میلانات کو ابھارتے ہیں جو شاعر کے تھے اور تھوڑی دیر کے لیے اس کو شاعر والی صورت حال سے دوچار کر دیتے ہیں۔

شاعری کی اہمیت: اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ شاعری کی قدر و قیمت کیا ہے۔ پہلے حصے میں رچرڈز نے یہ تو بیان کر دیا کہ نظم کو لکھتے اور پڑھتے وقت ذہن کی کیا کیفیت ہوتی ہے۔ لیکن یہ سمجھانے کے لیے کہ یہ کیفیت کیوں اہم ہے؟ اسے اقدار کا ایک عام نظریہ پیش کرنا پڑا۔ عام ان معنوں میں کہ وہ سارے انسانی اعمال سے متعلق ہے اس کے بعد اس نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ شاعری اس معیار کے مطابق کیوں اہم ہے۔

رچرڈز کے مطابق ذہن انسانی میلانات (Interests) کی ایک خاص ترتیب اور نظام کا نام ہے۔ ان میں سے چند اہم اور چند کم اہم ہیں۔ کسی تجربے کی قدر و قیمت کو پرکھنے کی کسوٹی یہ ہے کہ وہ کس حد تک ذہن کے میلانات میں توازن پیدا کرتا ہے؟ وہ تجربہ زیادہ قیمتی ہوگا جو ذہن میں مکمل توازن پیدا کرتا ہے۔ مکمل زندگی وہ ہے جس میں زیادہ سے زیادہ متوازن اور مثبت میلانات (Interests) کارفرما ہوتے ہیں۔ لیکن صرف میلانات کا ابھرنا ہی مکمل زندگی کی دلالت نہیں کرتا۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ ان میں ٹکراؤ پیدا نہ ہو۔ دوسرے لفظوں میں تجربہ یوں منظم ہونا چاہیے کہ سب میلانات کو زیادہ

سے زیادہ آزادی حاصل ہو تاکہ وہ خود بخود توازن پیدا کرتے جائیں۔

ماضی میں ہمارے ذہنوں کا توازن برقرار رکھنے کی ذمہ داری روایت پر تھی۔ وہ یہ توازن بے جا دباؤ کے ذریعے حاصل کرتی تھی۔ یعنی بعض میلانات کو سرے سے کچل دیتی تھی۔ اب روایت کا اثر کم ہوتا جا رہا ہے۔ لہٰذا ہمیں کسی نئے نظام کی ضرورت ہے جو توازن پیدا کر سکے۔ لیکن دباؤ کے ذریعے نہیں بلکہ صلح صفائی کے طریقوں سے۔ ابھی تک صرف چند گنے چنے افراد اس نئے نظام کے خواب کو شرمندہ تعبیر کر سکے ہیں اور وہ بھی مکمل طور پر نہیں۔ لیکن بہت سے لوگ اس نئے نظام کو تھوڑی مدت تک اپنانے میں کامیاب ہوئے ہیں اور ان میں سے چند ایک نے اس کی یادداشتیں بھی لکھی ہیں۔ شاعری انہیں یادداشتوں کا مجموعہ ہے۔

سائنس اور شاعری میں ایک اور فرق یہ ہے کہ سائنسی بیان حقیقی ہوتا ہے اور شاعرانہ بیان (Pseudo statement) فرضی۔ فرضی صرف تبھی اہم ہوتا ہے جب وہ ہمارے رویوں اور میلانات کو منظم کرے۔ یہ تنظیم صرف شاعری کے ذریعے ممکن ہو سکتی ہے۔ سائنس تنہا اس کی اہل نہیں۔ اپنی کتاب "سائنس اور شاعری" کے آخر میں رچرڈز نے یہاں تک کہہ دیا ہے کہ تہذیب صرف شاعری کے ذریعے بچ سکتی ہے، ورنہ اس کا مستقبل مخدوش ہے۔

قصہ مختصر رچرڈز نے علم نفسیات کو تنقید سے وابستہ کیا۔ لیکن نفسیات محض بیان حال ہے، معیار طلب یا معیار بند فلسفہ نہیں۔ یعنی یہ علم حقائق کو اسی طرح بیان کرتا ہے جیسے کہ وہ ہیں۔ حقائق کو کسی معیار کے مطابق پرکھنے کی کوشش نہیں کرتا۔ اس سے ہم اقدار کے نظریے تک کیسے پہنچ سکتے ہیں جو معیاروں پر مبنی ہوتے ہیں؟ رچرڈز نے اس مشکل کو اس طرح حل کیا ہے کہ اس نے فعل کے ذریعے قدر کی تشریح کرنے کی کوشش کی۔ اس کے نزدیک قدر وہ ہے جو کسی میلان کی تشفی کرتی ہے۔ اس کے خیال میں سب سے زیادہ قیمتی و نفسیاتی کیفیت وہ ہے جو زیادہ سے زیادہ میلانات کو مطمئن کرتی ہے۔ لہٰذا معیار میلانات کا مکمل توازن ہے۔

اس نظریہ اقدار کے بعد رچرڈز نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ادب کن قدروں کا حامل ہے؟ اور الفاظ وہ رویے کس طرح پیدا کرتے ہیں جو اہم نفسیاتی کیفیت کو پیدا کرنے کے ذمے دار ہوتے ہیں؟ اس نکتے کو سمجھانے کے لیے اسے علم

مفہومیات (Semantics) کی مدد لینی پڑی۔ جس کا موضوع یہ ہے کہ الفاظ میں مفہوم کا کیا درجہ، کیا مقام اور کیا اثر ہے؟ رچرڈز اور سی۔ کے۔ اوگڈن (C.K. Ogden) کی کتاب (مفہوم کا مفہوم) ("The Meaning" of Meaning) نے نہ صرف ادبی تنقید کو بلکہ فلسفیوں، ماہرین نفسیات اور پروپیگنڈے کے مختلف طریقوں کا مطالعہ کرنے والوں کو بھی متاثر کیا ہے۔ رچرڈز یہ سمجھانا چاہتا ہے کہ:

(۱) تخیلی ادب کیا ہے؟

(۲) ادب زبان کو کیسے استعمال کرتا ہے؟

(۳) زبان کا ادبی اور سائنسی استعمال کس طرح مختلف ہے۔

(۴) ادب کی اہمیت کیا ہے؟

اور غور و فکر کے بعد وہ اس نتیجہ پر پہنچا ہے کہ ایک تسلی بخش ادبی پارہ مصنف کی ذہنی ہم آہنگی اور الفاظ کی معنی خیزی کی نمائندگی کرتا ہے جو شخصیت کے لیے بہت اہم ہوتی ہے اور قاری اگر وہ پڑھنا جانتا ہو تو اس ہم آہنگی کو اپنے اندر سمو سکتا ہے اور یہ سب میلانات کے توازن کا کرشمہ ہے۔

ٹی-ایس-ایلیٹ

شاعر اور نقاد، ٹی-ایس-ایلیٹ نے دور حاضر کے تنقیدی فکر کو بے حد متاثر کیا ہے۔ متعدد تنقیدی دیباچوں اور مقدموں کے علاوہ اس کی مندرجہ ذیل تحریریں قابل ذکر ہیں:

(1) The use of Poetry and the use of Criticism (1933)

(2) Essays, Ancient and Modern (1936).

(3) On Poetry and Poets (1957).

اس نے کلچر کے موضوع پر اپنے خیالات Notes Towards the Definition of Culture (1948) میں ظاہر کیے ہیں،

ٹی-ایس-ایلیٹ نے جن مختلف موضوعات پر لکھا ہے؟ ان کی ایک سرسری فہرست یہ ہے:

(۱) تنقید کیا ہے؟

(۲) اس کی حدود کیا ہیں؟

(۳) نقاد اور شاعر دونوں کیونکر ایک ہی طرح کا فریضہ مختلف طریقوں سے انجام دیتے ہیں۔

(۴) تجربے اور تنقید کا رشتہ۔

(۵) کلاسیک کیا ہے؟

(۶) ادب میں روایت کی کیا اہمیت ہے اور انفرادیت اور روایت کی رشتہ بندی کی کیا صورت ہے؟

(۷) شاعری میں موسیقیت کے کیا معنی ہیں؟
(۸) ادب اور کلچر کا باہمی تعلق کیا ہے؟
(۹) شاعری کا سماجی منصب کیا ہے؟
(۱۰) مذہب اور ادب باہمی تعلق کیا ہے؟
(۱۱) شاعر کے 'میڈیم' یعنی وسیلہ اظہار کی بحث۔
(۱۲) ڈرامائی شاعری اور شاعری کی دوسری انواع میں کیا فرق ہے؟

ایلیٹ کا اہم خیال یہ ہے کہ ہر نسل اپنی تنقید کا نظام خود پیدا کرتی ہے۔ اس نے اپنے زمانے کی تنقید کی کمزوریوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ آج کل تنقید کے لیے ذوق شعری سے زیادہ سکالرشپ یعنی علمی فضیلت پر اعتماد کیا جاتا ہے — جدید نقاد کو یہ بھی معلوم نہیں کہ وہ تنقید کر کیوں رہا ہے!

وہ نقاد جو شاعر بھی ہیں ان کی دقتوں اور کمزوریوں (اور چند سہولتوں) کا ایلیٹ نے خاص طور سے ذکر کیا ہے اور کہا ہے کہ ایسے نقادوں کی تنقید اپنی ہی شاعری کے گرد گھومتی رہتی ہے اور یہ قدرتی بات ہے کیونکہ نقاد اپنی اس شخصیت سے الگ نہیں ہو سکتا جس نے شعر بھی لکھے، اور شاعر اُس شخص سے الگ نہیں ہوتا جس نے تنقید بھی کی۔ شخصیت ہر حال میں ایک ہی ہے۔

ایلیٹ نے تشریحات اور حواشی کو شعر فہمی کا ذریعہ بنانے کے سلسلے میں چند خطرات کی نشاندہی کی ہے اور کہا ہے کہ جب اصل سے زیادہ حواشی مقبول ہونے لگیں تو بس سمجھئے کہ شاعری کا زوال بلکہ خاتمہ یقینی ہے۔ البتہ اگر تشریح کا مقصد یہ بتانا ہو کہ نظم کن عناصر سے متشکل ہوئی ہے اور وہ کیا اسباب تھے جن سے وہ نظم وجود میں آئی تو اس قسم کی تشریح یقیناً مفید ثابت ہو سکتی ہے۔

تنقیدی سوانح عمریوں کے سلسلے میں ایلیٹ یہ کہتا ہے کہ یہ کام بے حد نازک ہے۔ مصنف یا شاعر کی سوانح عمری سے فائدہ اٹھانے اور اس کی روشنی میں اس کی شاعری یا ادب کو سمجھانے میں تو کوئی مضائقہ نہیں لیکن اول تو نقاد صحیح مذاق اور صحیح فیصلے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ پھر یہ بھی ہے کہ نقاد نے سوانح حیات سے جو نتیجے نکالے ممکن ہے کہ یہ اس کے انفرادی نتیجے ہوں اور کوئی دوسرا قاری اس سے کوئی اور نتیجہ نکال لے۔ لہٰذا سوانح عمری تنقید کے لیے مفید تو ہے لیکن کوئی قطعی ذریعہ نہیں۔

ایلیٹ کہتا ہے : "معلومات کا شاعری کی تفہیم سے براہ راست کوئی تعلق نہیں۔ ہر عظیم شاعری میں کچھ چیزیں ایسی ہوتی ہیں جنہیں پردہ راز ہی میں رہنا چاہیے۔ خواہ شاعر کے بارے میں ہماری معلومات کتنی ہی مکمل اور وسیع کیوں نہ ہو جائیں" (ترجمہ جمیل جالبی)

ایلیٹ کا خیال ہے کہ سوانح عمری کے ذریعے شاعری کا مطالعہ شاعری سے زیادہ شاعر کی طرف توجہ ہے حالانکہ اصل شے شاعری ہے۔ پس سوانح عمری اور تنقید میں فرق کرنا لازمی ہے۔ یوں سوانح عمری سے فائدہ اٹھانے میں مضائقہ بھی نہیں مگر شرط وہی ہے کہ نظر شاعری پر ہی رہے شاعر کی سوانح عمری صرف امدادی روشنی کا کام دے۔

ایلیٹ کے نزدیک تشریحی طریق تنقید کا فریضہ فقط یہ ہے کہ وہ ادب سے حظ حاصل کرنے میں رہنمائی کرے اور ادب فہمی کی صلاحیت کو بڑھائے ـــــ اور یہ بھی بتائے کہ ادب میں کون سی وہ چیزیں ہیں جن سے قاری کو بچنا چاہیے۔ اس کے لیے نقاد کی صلاحیت کا سوال اہمیت رکھتا ہے۔ نقاد جب تک یہ نہ جانتا ہو کہ ادب میں کون سی چیزیں تعریف کے قابل ہیں اس وقت تک وہ دوسروں کو کچھ بھی نہ بتا سکے گا۔ بہر حال نقاد کے لیے ضروری ہے کہ وہ علم اور تجربہ زندگی کے علاوہ کچھ عقاید اور اصول بھی رکھتا ہو۔

ایلیٹ کہتا ہے کہ تنقید سائنس نہیں بن سکتی۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ ایلیٹ تاثراتی تنقید کا قائل و عامل ہے ـــــ اس نے تو تاثراتی طریقے کو خطرناک طریق کار بتایا ہے اور لکھا ہے کہ محض تفریح طبع اور لطف اندوزی کو معیار بنانے سے بھی ذوقی افراتفری پیدا ہوتی ہے۔ اگر ادب ایک سماجی چیز ہے (جیسا کہ وہ ہے) تو پھر نقاد کو ادب کے سماجی منصب پر بھی غور کرنا ہو گا۔ اس نے تنقید کو سائنس ماننے سے اس لیے انکار کیا ہے کہ شاعری بالآخر ذوقی معاملہ ہے اور ذوق کی سائنسی تشریح اور درجہ بندی ناممکن ہے۔

ایلیٹ کا خیال ہے کہ شاعری اپنے لیے بھی ہو سکتی ہے مگر عملاً یہ اپنے علاوہ دوسروں کے لیے ہوتی ہے "شاعری کی تین آوازیں" (مضمون) میں اس نے کہا ہے کہ پہلی آواز تو وہ آواز ہے جس میں شاعر خود سے بات کرتا ہے یا کم از کم کسی اور سے نہیں کرتا۔ دوسری آواز میں وہ دوسروں سے بات کرتا ہے، تیسری آواز وہ ہے جب شاعر اپنی جگہ کوئی اور بات کرنے والا (ڈرامائی کردار) تخلیق کرتا ہے۔

اہل نظر نے اس پر سوال یہ کیا ہے کہ کیا کوئی نظم ایسی بھی ہو سکتی ہے جو محض

اپنے لیے ہو — اس کا جواب نفی میں ہے۔ ابلاغ شعری تخلیق کے ساتھ لپٹا ہوا معاملہ ہے — جو نظمیں اپنے لیے ہوتی ہیں وہ بھی کسی کے لیے ہوتی ہیں یا نظمیں بن ہی نہیں پاتیں۔

پھر شعری ابلاغ کی اہمیت بھی واضح ہے جس کا وسیلہ زبان ہے اور زبان خود ایک سماجی ادارہ ہے، اس سے ایلیٹ نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ہر قوم کے پاس اپنی شاعری ہونی چاہیے — اور ہوتی بھی ہے۔

"کوئی فن شاعری سے زیادہ قومی خصوصیات کا حامل نہیں ہوتا —!"

ایک ترقی یافتہ زبان کو جس میں اعلیٰ شاعری ہو چکی ہو کبھی مٹایا نہیں جا سکتا۔ قوم کے عمیق ترین شعوری احساسات کا اظہار ایسی ہی ترقی یافتہ زبان میں ممکن ہے — یہی وجہ ہے کہ ترقی یافتہ زبانیں قوموں کی برتر تہذیب کی علامت سمجھی جاتی ہیں۔ تہذیب کا لازمہ ہے کہ اس کے سائے میں قابل ذکر شاعری پیدا ہو۔ شاعروں کے پاس اپنے قوم و ملک کے سامنے پیش کرنے کے لیے کچھ نہ کچھ ضرور ہوتا ہے۔ شاعری انفرادی جذبات کے علاوہ تہذیبی جذبوں کی بھی ترجمان ہوتی ہے — یہ ساری قوم کے جذبہ و ادراک اور شعور و احساس کو ظاہر کرتی ہے اور قومی کلچر کا ایک عظیم نشان بن جاتی ہے۔

ایلیٹ نے روایت، تاریخی شعور اور ماضی کے ورثے پر بھی بہت زور دیا ہے۔ روایت اس کے نزدیک اظہار کے اس تسلسل کا نام ہے جو ہر دور کے انقلابات سے متاثر ہو کر بھی اصل سے جدا نہیں ہوتی — اور اس طرح اصل سے پیوستہ رہنے کے باوجود، عہد بہ عہد انقلابات کو جذب کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ روایت کے یہ معنی نہیں کہ وہ صرف ماضی کا ایک تجربہ تھا بلکہ ماضی، حال، اور مستقبل تینوں روایت ادبی کے مفہوم میں شامل ہیں۔

ایلیٹ کے جس خیال پر بہت بحثیں ہوئی ہیں وہ یہ ہے کہ:

"شاعری، جذبات کے سیلاب کا نام نہیں بلکہ ان سے بچنے، اور ان سے گریز کی ایک صورت ہے۔ یہ شخصیت کا اظہار و انعکاس بھی نہیں بلکہ شخصیت سے گریز اور اس کا اخفا ہے۔"

ایلیٹ کہتا ہے:

شاعر کی خصوصیت اس کی شخصیت سے متعین نہیں ہوتی بلکہ اس کے "میڈیم"

(وسیلہ اظہار) سے ہوتی ہے۔"

یہ دراصل تنقید کے ان دبستانوں کے خلاف ردعمل ہے جن میں، شاعر کی شخصیت، سوانح عمری، نفسیات اور تہذیبی تاریخ کو شاعری کی موسیقی، اس کی زبان، اور اس کے دوسرے وسیلہ ہائے اظہار کے مقابلے میں زیادہ ترجیح دی گئی ہے۔

ایلیٹ نے مضمون 'شاعری کی موسیقی' میں شاعری کے امتیازی خصائص سے مفصل بحث کرتے ہوئے، شاعر کی زبان کا مسئلہ بڑے زور سے اٹھایا ہے اور لکھا ہے کہ شاعر، نثرنگار سے اپنی مخصوص زبان کی وجہ سے الگ ہوتا ہے — شاعری کی زبان اپنے اندر ایک خاص موسیقی رکھتی ہے جو نثر میں نہیں ہوتی۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ شاعری کو خواہ وہ کسی قسم کی ہو روزمرہ کی زبان سے دور نہیں ہونا چاہیے۔ شاعری کی موسیقی اسی روزمرہ میں پنہاں ہوتی ہے۔ شاعری کے زوال کے زمانے وہ ہوتے ہیں جن میں اس عام اصول کو مدنظر نہیں رکھا جاتا — اس کا مطلب یہ ہے کہ شاعری اس اعتبار سے نثر سے کچھ زیادہ دور کی چیز نہیں ہوتی — اسی لیے ایلیٹ نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ کوئی شاعر اس وقت تک طویل نظم نہیں لکھ سکتا جب تک وہ نثر پر بھی پوری قدرت نہ رکھتا ہو۔

ایلیٹ کے نزدیک، کلاسیک (آفاقی اور عظیم فن پارہ) اس وقت وجود میں آتا ہے جب کوئی تہذیب کامل یا پختہ ہو چکی ہوتی ہے، اس کا ادب اور اس کی زبان کامل ہو چکی ہوتی ہے۔ کلاسیک کسی حد درجہ مہذب اور ترقی یافتہ دماغ کا کارنامہ ہوتا ہے جو اپنی تہذیب و زبان کی سب خوبیوں کو جامعیت کی صورت دے کر ان کو آفاقی درجہ دلا دیتا ہے۔ دماغ کی پختگی، زبان کی پختگی اور اسلوب کی آفاقی جامعیت ایک کلاسیک کے اوصاف ہیں۔[5]

حواشی

(۱) ایلیٹ امریکہ میں ۱۸۸۸ء میں پیدا ہوا۔ پھر (۱۹۱۴ء) میں انگلستان کو وطن بنا لیا۔ ۱۹۲۷ء میں اس نے انگلستان کی باقاعدہ شہریت اختیار کر لی۔ ۱۹۶۴ء میں اس کا انتقال ہوا۔

(۲) ایلیٹ کے مزید تفصیلی مطالعے کے لیے دیکھیے:

(1) T. MacGreevy– T. S. Eliot (1931) (2) F.R. Leavis — New Bearings in English Poetry,(1932). (3) Richard March — T.S. Eliot, (a Symposium). (4) H.G. Gardener — The Art of Eliot (1948).

(5) T.S. Eliot ایلیٹ کے مضامین۔ (مقدمہ —) از جمیل جالبی (۱۹۴۹)

تنقید کی تاریخ

اسلامی دور

تنقید کا دور قدیم

مسلمانوں کے جملہ علوم و فنون کا منبع اور سرچشمہ قرآن مجید سے ہوا اس لیے ابتدا میں ادب و شعر (فن) کے بہت سے تصورات قرآن مجید ہی کی ہدایات یا نمونوں سے متاثر ہوئے ہیں۔ اسلام سے قبل بھی عربوں کا ایک تنقیدی نظام (جسے ذوقی نظام کہا جا سکتا ہے) موجود تھا۔ مگر اسلام کی پہلی صدیوں میں تنقید قرآن مجید ہی سے فیض یاب ہو کر ایک رخ اختیار کرتی رہی —— نظام سلطنت، ایرانی عجمی اثرات، یونانی اور لاطینی کتابوں کے ترجمے اور بلاغت کے نظریے بھی اس تشکیل میں حصہ لیتے رہے۔ مختلف اقوام جو اسلام لائیں ان کے اذواق بھی اثر انداز ہوئے۔ ان وجوہ سے مسلمانوں کے تنقیدی اور جمالیاتی نظریے ان سب اذواق کی پیروی پر بھی مجبور ہوئے۔

افسوس ہے کہ آج تک مسلمانوں کی کوئی ایسی جمالیاتی یا تنقیدی تاریخ نہیں لکھی گئی جس میں ان سب تہذیبی اور تاریخی و سیاسی عوامل کا سراغ لگایا گیا ہو —— اس وجہ سے ہم مآخذ میں صرف ابن قتیبہ، قدامہ بن جعفر اور ابن رشیق پر انحصار رکھتے ہیں۔ زیادہ سے زیادہ آگے بڑھ کر ابن خلدون کے پیالے اور پانی کے تصور پر لفظ و معنی کی ترجیح کے سوال کی عمارت کھڑی کرتے ہیں مگر ابن خلدون کے عمرانی نظریے سے فائدہ حاصل کیے بغیر مطمئن ہو جاتے ہیں۔ حالانکہ اس مسئلے مرزبانی، جاحظ، ثعالبی، عبدالقادر بغدادی، بصرہ و

کوفہ کے علمائے پر لسانیات، مبرد، ابن سلام، ابن ولاد مصری، بو علی قالی، اشیبی، ابن عبدربہ اور اس طرح کے درجنوں مصنف ہمارے کام آ سکتے ہیں۔

قرآن مجید خود شعر نہیں، اس کے شعر ہونے کی تردید قرآن مجید نے خود کر دی ہے (اور نہ یہ "قول مجنوں ہے")۔ عام عرب شاعری (جو جاہلیت کے دور میں نمودار ہوئی) اچھائیوں اور کمزوریوں کا مجموعہ تھی اسی لیے آنحضرت صلعم نے امرء القیس کو سردار شعرائے عرب قرار دے کر اسے رہنمائے راہ جہنم بھی قرار دیا۔ قرآن مجید جس نظریہ حیات کو لے کر اور خیر، حق اور عدل کی جن صفات پر اس نے اصرار کیا ان سے حسن کو باثروت و بامعنی زندگی کا ایک حصہ ہی قرار دیا جا سکتا ہے۔ جاہلی عربوں کی شاعری میں حیات کے پرجوش مظاہرے کے باوجود ان اقدار پر بطور خاص اصرار نہ تھا بلکہ جوش حیات کے غیر معتدل اور حیوانی حصوں کی طرف رجحان بہت سے شعرا کے یہاں غالب تھا —— ان میں جذباتی سچائی تو تھی مگر ایمانی (اخلاقی و روحانی) سچائی کا پہلو کمزور تھا اس لیے قرآن مجید نے اس شاعری کی مذمت کی جس میں ایمانی، روحانی اور اخلاقی صداقتوں سے انحراف ایک معمول بن چکا تھا —— عمل اور نظریے میں تفاوت جس طرح قابل مذمت ہے اسی طرح قول و فعل میں فرق بھی مذموم امر ہے (یقولون مالا یفعلون ——) یہ شاعر وہ تھے جن کی زندگی ان کے قول اور ان کے عمل کے مابین فاصلوں کی آئینہ دار تھی۔

قرآن مجید کے اس تصور میں نفس شاعری کی مذمت کم، روحانی حقیقت سے انحراف اور سچائی اور اخلاق سے دوری کی مذمت زیادہ ہے گویا قرآن مجید زندگی کے ہر عمل کی طرح اس شعبے (شاعری) میں قول و عمل دونوں کی سچائی چاہتا ہے —— اور یہی اصلی شاعری کی پہچان ہے۔

قرآن مجید کی آیات میں اس ظاہری مذمت کے باوجود شاعری ہر دور میں ہوتی رہی۔ آنحضرت صلعم نے حضرت حسان بن ثابت کی شاعری کو پسند فرمایا، اس لیے کہ اس میں خدا کی حمد اور سچائی کی پاس داری تھی۔ حضرت عمرؓ نے پرانی عربی شاعری کو "دیوان عرب" کہہ کر یہ رہنمائی فرمائی کہ شاعری روداد واقعات اور سماجی تاریخ کا کام بھی دے سکتی ہے —— عہد ماضی کے مسلمان یہ سمجھ کر شاعری کرتے رہے کہ قرآن مجید میں مذمت شاعری کی نہیں بلکہ ان مضامین و معانی کی ہے جو حق سے ہٹے ہوئے ہیں اور ان شعرا کی مذمت ہے جن کا فن حق الیقین سے نہیں ابھرا یعنی جن کا فن خود انہیں پاک نفس نہیں بنا

کا — فن خود مقصود نہیں بلکہ ایک وسیلہ ہے، اصل مقصد زندگی کا صحیح نظریہ، خدا میں اعتقاد، نیکی، حق اور عدل پر ایمان ہے۔ قرآن مجید شعر کی کتاب نہیں (خدا تعالیٰ نے خود اس کی تردید کی ہے) لیکن آیات ربانی میں رنگ شعریت ہونے پر بھی اس کو اس صف سے الگ اس لیے قرار دیا گیا ہے کہ کتاب اللہ کو جاہلی شعر سے ممتاز قرار دینا تھا کیونکہ موخر الذکر ہدایت اور صراط مستقیم سے ہٹی ہوئی شاعری تھی — قرآن مجید، حکمت، ہدایت اور موعظت کا مجموعہ ہے اور پھر اس کلام میں وہ اعجاز ہے جو کسی شاعری میں آج تک پیدا نہ ہو سکا — کلام معجز نظام!

یہ شاعری سے برتر ایک بلاغت ہے جس کا کمال یہ ہے کہ اس میں ہدایت و موعظت کے ساتھ اعلیٰ حکمت، اور اخلاق آموزی کے ساتھ اعلیٰ بلاغت (جس کے لیے شاعری ہمیشہ آرزومند رہتی ہے) بھی موجود ہے۔ باقلانی نے اپنی کتاب میں ان مسائل کا جامع جائزہ لیا ہے۔

قرآن مجید نے اسلامی ادبوں پر گہرا اثر ڈالا ہے۔ اسلامی ادبوں میں اخلاقیت، روحیت اور صوفیانہ مضامین کی کثرت خود اسی اثر کا نتیجہ ہے۔ یہ اسلامی ادبوں پر تہمت ہے کہ ان میں غیر اخلاقی اور غیر روحانی عناصر اور مضامین کا غلبہ ہے — مثنوی اور غزل بلکہ قصیدہ بھی اخلاقی و روحانی مواد سے خالی نہیں۔ قصیدے کا درباری حصہ اور مثنویوں کا افسانوی حصہ یا غزل کے مجازی مضامین بھی اس عنصر سے مالا مال ہیں۔ غرض مجموعی ادب پر نظر ڈالنے سے اور عمیق تجزیے سے صورت حال مذکورہ عام خیال کے برعکس کچھ اور معلوم ہوتی ہے!

قرآن مجید کا دوسرا اثر شاعری اور نثر کے فاصلوں کو مٹانا ہے — وزن اور قافیہ قرآن مجید میں عموماً موجود ہے۔ یہ دونوں ارکان تناسب اور موزونیت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس کا اثر ہماری مصوری، موسیقی، فن تعمیر اور خوش خطی میں بھی ملتا ہے۔ تناسب اور موزونیت اسلامی تہذیب کی اعلیٰ اقدار میں شامل ہیں۔ نثر میں شاعری کرنے کا انداز اور اس کے باوجود مطالب کی تکمیل اشت، فن انشا کے خصائص میں ہے۔

قرآن مجید نے اظہار میں چار چیزوں پر خاص زور دیا ہے۔ (۱) قول حسین (۲) قول بلیغ (۳) قول حسن سدید (۴) حکمت و موعظت

ادبی اظہار میں حسن، متانت، معنوی اور لفظی پختگی و حکمیت، علم افروزی اور

اسلامی آموزی کے عناصر کے سرچشمے یہی ہیں — اور اسی پر ہماری علم بلاغت کی بنیاد ہے۔ یہ اور بات ہے کہ زبان دانی پر ضرورت سے زیادہ زور نے (جو اہل عجم کے احساس کمتری سے ابھرا کیونکہ وہ عرب نہ تھے بلکہ عربی آموز عربی دان لوگ تھے) بلاغت کو ایک تو خارجی چیز بنا دیا اور دوسرے درجے میں فصاحت کو الگ شے قرار دے کر کلمہ اور کلام میں فرق پیدا کیا اور اس کے ساتھ ہی لفظ کو معنی سے الگ قرار دے دیا، ورنہ قول حسین میں لفظ اور معنی کو الگ سمجھنے کی کوئی گنجائش نہ تھی۔

باایں ہمہ قرآن مجید نے مسلمانوں کے نظریہ ادب و انشا کو متاثر کیا — اور قرآن مجید نے جن جمالیاتی قدروں کو ابھارنا چاہا مسلمان اقوام ان سے متاثر ہوئیں۔ ان میں تناسب موزونیت اور کثرت میں وحدت خاص اقدار ہیں[1]۔ ہاں یہ ضرور ماننا چاہیے کہ اسلام میں شامل ہونے والی مختلف اقوام نے نسلی خصائص اور ذوق کا اس میں اضافہ کیا — اسی وجہ سے اشتراک کے باوجود ایرانی، اندلسی، افریقی، ترکی، خراسانی، ماوراء النہری اور ہندی اسلامی ادبوں کے رنگ جدا جدا ہیں جو اس امر کا ثبوت ہے کہ ان ملکوں کے ذوق اور ادب کی خاص رسموں نے ان کو الگ الگ رنگ بھی عطا کیے۔

حواشی

(۱) قرآن مجید کی جمالیاتی قدروں کے بارے میں نصیر احمد ناصر صاحب کی کتاب جمالیات قرآن حکیم کی روشنی ملاحظہ فرمائیے۔

بلاغت

بلاغت کی گفتگو سے پہلے یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ مسلمانوں کے علوم شعراور علوم ادب کئی ہیں اور اس ذوقی تنقید میں جس کا مسلمانوں میں بڑا رواج رہا یہ سب علوم عمل میں لائے جاتے رہے۔

(ا) معانی یا (بلاغت): یہ علم عبارت (کلام) کے سیاق اور اس میں کلمات کی منطقی ترتیب اور اجزا کی مناسب ترکیب کا علم ہے۔ کلام سے مراد نظم بھی ہے، نثر بھی، اور گفتگو بھی۔

(۲) بیان: کسی مضمون کو واضح اور واضح تر طریقے سے بیان کرنے کا علم ہے۔

(۳) بدیع: صنعتوں کا علم۔ (۴) علم القافیہ۔

(۵) عروض: شعر کے وزن کو ناپنے کا علم۔

(۶) ادب: ان سب فنون کا مجموعہ ہے جن کی مدد سے زبان و بیان پر قدرت حاصل ہو سکتی ہے۔ جو بہترین اظہار کی نمائندگی کرتے ہیں۔

(۷) انشا: تخلیقی اور ادبی نثر۔

(۸) ترسل: خط نگاری کے لیے فصیح و بلیغ نثر۔

اب میں بلاغت کی طرف متوجہ ہوتا ہوں۔ مسلمانوں کے تنقیدی ذوق پر جتنا اس ایک لفظ نے اثر کیا ہے شاید ہی کسی اور لفظ نے کیا ہو گا —— اور یہ بھی کہ دینا نامناسب نہیں کہ اس ایک لفظ نے جس جس طرح قدیم زمانے میں علمائے فن کو الجھایا اور ان کی تردید میں جدید اہل نقد و نظر کو جس جس طرح بدحواس کیا اس کی مجمل روداد بھی پریشان کن ہے۔

بلاغت کا تصور کہاں سے آیا؟ عام خیال یہ ہے کہ یہ بھی دوسرے علوم کی طرح یونان ہی سے آیا۔ ارسطو کی کتاب ابلاغت (Rhetoric) کو اس کا مأخذ قرار دیا جاتا ہے۔ لیکن شبلی نے کو اس سے اتفاق نہیں (ملاحظہ ہو مضمون فن بلاغت۔ مقالات۔ ۲ ص ۲۰۰) وہ لکھتے ہیں کہ مسلمانوں کا فن بلاغت ایک جداگانہ چیز ہے اور اس کے وہ خود موجد ہیں اور ظاہر ہے کہ جب خود قرآن مجید نے قول بلیغ کو اظہار کی ایک اعلیٰ صورت قرار دیا تو اس لفظ سے بلاغت کی اصطلاح کا نمودار ہونا بالکل واضح ہے۔ فن بلاغت پر پہلی مربوط کتاب عبدالقاہر جرجانی کی دلائل الاعجاز ہے، وہ چوتھی صدی ہجری کے عالم تھے۔ ان کی کتاب سے پہلے بھی بلاغت کے موضوع پر کچھ کتابیں تصنیف ہوئیں مگر وہ کچھ اہمیت نہیں رکھتیں۔ جرجانی کی کتاب سے بلاغت کا فن عظیم فن بنا۔

یہ واضح ہے کہ یونان میں اور بعد میں رومنوں کے دور میں اس علم کو بڑی مقبولیت حاصل رہی — ، ارسطو کی ریطوریکا (Rhetoric) کا ذکر آ گے آ رہا ہے اس سے یونانی دور کے تصورات کا پتہ چلتا ہے۔ رومنوں کے دور میں سسرو، ہوریس اور کوئنٹلین تینوں نے اس علم کی اہمیت پر زور دیا اور اس کے اصول قائم کیے۔ مسلمانوں نے اس سے ضرور استفادہ کیا ہو گا۔

خلط بحث سے بچنے کے لیے یہاں یونانی تصورات کو ریطورک اور اسلامی تصورات کو بلاغت کہنے سے الگ الگ راستوں کی توضیح ممکن ہو سکے گی۔

یونانی اور رومن ریطورک کی بنیادی غرض فن تقریر یا خطابت کی تربیت تھی — اس میں شاعری یا نثر شامل نہ تھی لیکن ارسطو کی تفصیلات سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ نثر لکھنے کی تربیت کو اس کے مقاصد سے خارج نہ سمجھتا تھا (بحوالہ سکاٹ جیمز)۔ یوں اس نے ریطورک کی جو تعریف پیش کی ہے اس کی رو سے یہ علم اتنا وسیع معلوم نہیں ہوتا۔

Rhetoric is the faculty of discerning or discovering the available means of persuasion.

بایں ہمہ اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ ریطورک کے اندر سے انشاء پردازی کے اکثر اصول مدون ہوئے اور کوئنٹلین نے خاص طور سے اس کو ایک بڑا علم بنایا۔ یہ اثرات لون جائی نس تک میں موجود ہیں جس نے اپنی کتاب On the Sublime میں ایک نیا "نظریۂ تاثیر" دیا۔ لیکن اس نے بھی اس کتاب کے ایک حصے میں بلاغت کے مباحث

چھیڑے ہیں اور کہا ہے کہ یہ بھی ان اجزا میں ہیں جن سے ادب پاروں میں Sublimity آتی ہے۔ ادب کا بیان ہر حال میں (Persuasion) ہوتا ہے اگرچہ اس کا ارادہ وہ نہیں ہوتا جو خطیب کا ہوتا ہے — !

اس میں کچھ شبہ نہیں کہ ریطورک میں بالارادہ کسی نظریے یا کسی مقصد کی "موثر تبلیغ" بنیادی چیز ہوتی ہے۔ چنانچہ جب پاسکل نے خالص عقلیت کا مسلک چھوڑ کر عیسائیت کے عقاید کو موثر طریقے سے پیش کرنا چاہا تو اس نے ایک کتاب لکھی جس کا نام 'Del' Art de pers uader' رکھا۔ اس نے اپنے زمانے کے علوم کی روشنی میں فلسفہ ترغیب کے اصول مقرر کیے۔ ارسطو نے اپنی کتاب ریطوریکا میں لکھا ہے کہ ریطورک علم جدل بالاستدلال کے مقابلے میں ایک ترغیبی علم ہے جس کے چار بڑے فوائد یا استعمال ہیں۔

(۱) سچائی کو ثابت کرنا اور باطل کے مقابلے میں اس کی ترجیح کا اثبات۔

(۲) غیر عقلی گروہوں کو متاثر کر کے قائل کرنا۔

(۳) مسئلے کے دونوں پہلوؤں پر نظر ڈالنے کی عادت ڈالنا اور یہ سکھانا کہ اپنے نقطہ نظر کے علاوہ کوئی دوسرا نقطہ نظر بھی ہو سکتا ہے۔

(۴) یہ علم اپنی مدافعت اور صفائی پیش کرنے کا ایک ذریعہ بھی ہے۔ ریطورک دو طرح کی ہوتی ہے۔ (۱) فنی اور (۲) غیر فنی۔ فنی ریطورک کا تعلق ایک طرف جدلیات سے ہے تو دوسری طرف علم اخلاق سے بھی ہے۔ اسی لیے ارسطو نے بلاغت کی بحث میں خیر (good) کی تعریف و تشریح بھی کی ہے۔

اس لحاظ سے دیکھا جائے تو ارسطو کی یہ کتاب علم استدلال و مناظرہ، بحث و اثبات، اخلاقیات اور قدرے تشریح جذبات کی کتاب ہے۔ اس کا مقصد صرف ترغیب ہی نہیں بلکہ استدلال کے زور سے سچائیوں کا قائل کرنا بھی ہے، مسلمانوں کے علم معانی کا ایک حصہ تو اس سے متعلق ہے مگر صحیح یہ ہے کہ معانی (بلاغت) کا علم ارسطو کے تصور بلاغت سے خاصا مختلف ہے۔ اس میں صحت و راستی، درستی، تناسب، موزونیت پر اصرار ہے اور اس کے ڈانڈے منطق، نحو اور اسلوبیات (Stylistics) سے زیادہ ملتے ہیں — مسلمانوں میں بلاغت کا علم عبدالقادر جرجانی نے مدون کیا یا کسی اور نے، یہ تو ماننا ہی پڑے گا کہ جاہل عربوں میں شاعری کے علاوہ خطابت بھی بدرجہ اتم موجود تھی — خود شاعری بھی کاتبوں کی

قلت کی وجہ سے عموماً ایک تقریری شے (روایت) تھی ـــ اور اس میں بھی خطیبانہ عناصر موجود تھے ـــ قرآن مجید نے شاعری اور خطابت کی اعلیٰ ترین سطحوں سے ماورا اپنا اعجاز دکھایا ـــ مگر شاعری اور خطابت دونوں کے لیے یہ اعجاز مکمل نمونہ ثابت ہوا۔ ان وجوہ سے مسلمانوں کا علم بلاغت ابتدا ہی سے تقریر یا نثر تک محدود نہ رہا بلکہ شاعری اور ان دونوں پر حاوی ہوا اور ہوتا گیا۔

یہ بڑی بدقسمتی ہے کہ بلاغت اور فصاحت (اصول بندی میں) دو الگ الگ عمل یا مقصد قرار پائے۔ فصاحت کا تعلق لفظ سے ہوا (اس کی شیرینی، عدم تنافر وغیرہ وغیرہ) اور بلاغت کا تعلق کلام سے قائم کیا گیا اور صدیوں تک یہی خیال نظریاتی طور پر ذہنوں پر غالب رہا حالانکہ عبدالقاہر جرجانی نے اس کی سخت تردید بھی کی اور کہا کہ کوئی لفظ محض بحیثیت لفظ مطلب خیز نہیں ہو سکتا۔ جب تک اس کا تعلق پوری عبارت (کلام) کے معنوں سے نہ ہو۔ ان معنوں کے حوالے سے ہر مفرد لفظ مطلب خیز اور مفید تفہیم یا اچھا اور ناقص ثابت ہو سکتا ہے۔ لیکن دلائل الاعجاز کی اس رہنمائی کو نظریہ ساز علما نے نظر انداز کر دیا۔ تعجب کا مقام ہے عملاً لفظ و معنی کو باہم مربوط شے تسلیم کیا جاتا رہا، مگر نظریہ یا اصول بناتے وقت لفظ الگ رہا اور معنی الگ۔ یہ امر غور طلب ہے کہ فصاحت (= لفظ کا علم) بلاغت (= کلام کے علم) میں شامل ہے اور بلاغت کی تعریف "کلام کا مقتضائے حال کے مطابق ہونا ہے" پھر بھی بلاغت کو خارجی اور محض لفظی معاملہ سمجھ لیا گیا اگرچہ ہوتا یہ رہا کہ عملی سخن شناسی میں لفظوں کو جملہ معانی کلام کے حوالے سے دیکھا جاتا رہا اور یہ ناگزیر تھا۔

یہ بھی عجیب واقعہ ہے کہ علم بیان اور علم بدیع کو علم معانی (بلاغت) سے منقطع کر دیا گیا ـــ اور معانی کو کچھ اور طرح کا علم سمجھ لیا گیا جیسے مثلاً علم صرف و نحو۔ اس کا نقصان یہ ہوا کہ سخن شناسی کا کوئی مجموعی تصور قائم نہ ہو سکا۔ ان فنون پر الگ الگ کتابیں لکھی جاتی رہیں حالانکہ ان کا یک جا جائزہ لینا چاہیے تھا۔ علم بدیع (صنعتوں کا فن) لفظی اور معنوی میں تقسیم ہوا حالانکہ اس کی تقسیم صوت اور آہنگ اور اصول جمال (تقابل، مماثلت، مناسبت، مقاربت) وغیرہ کی روشنی میں ہونی چاہیے تھی ـــ خیر اس کی تلافی تو ممکن ہے مگر مجموعی تنقیدی اصول بندی (جس پر عمل ہوتا رہا) کسی مربوط شکل میں سامنے نہ آ سکی اور غلط فہمیاں پیدا ہو گئیں۔

اصل حقیقت یہ ہے کہ بلاغت کے نظریوں کی ظاہری شکل کے باوجود ذوق سلیم نے تنقید کے عمل کو زیادہ گزند نہیں پہنچنے دیا۔ بلاغت کیا ہے؟ کلام کا مقتضائے حال کے مطابق ہونا اور حال کے معنی وہ نہیں جو مولانا اصغر علی روحی نے لکھے ہیں "حال وہ ہے جو ایک اطلاع پر اقرار، انکار یا شک پیدا کرے۔" بلکہ اقرار شک یا انکار کا سوال پیدا کیے بغیر حال کا مطلب یہ ہے کہ موضوع کی کیفیت جیسی کہ وہ ہے کامیابی سے بیان ہو جائے۔ یعنی انحصار کامل بغرض ابلاغ کامل' ــــ باقلانی نے یہی لکھا ہے۔ مگر تعجب ہے کہ کتابوں میں منطق کی زبان استعمال کی گئی اور مطلب کچھ کا کچھ ہو گیا۔

لفظ و معنی کی نزاعات کے باوجود یہ امر واضح ہے کہ لفظی چھان بین ہمیشہ کلام اور مضمون کے نقطہ نظر سے ہوتی رہی ــــ اور اسی نقطہ نظر سے یہ فیصلہ ہوا کہ بلاغت میں کلام بھی شامل ہے اور کلمہ بھی مگر عام نظریہ یہ دکھائی دیتا ہے کہ مضمون الگ، عبارت الگ اور الفاظ الگ ہیں۔

بیان کا علم معانی کے علم سے جدا نہیں ہو سکتا ــــ (اگرچہ اصطلاحاً جدا ہے)' بیان سے وہ علم مراد لیا جاتا ہے جس میں یہ بتایا جاتا ہے کہ کون سے پیرایہ ہائے ادا دوسرے پیرایہ ہائے بیان سے کامیاب تر ہیں۔ یا ایک ہی بات کو ادا کرنے کے لیے ایک سے زیادہ پیرایہ ہائے بیان کیا ہیں؟ ظاہر ہے کہ بیان کے یہ پیرائے، مضامین و موضوعات کے حوالے سے امتیاز پائیں گے اور انہی کی بنا پر کہا جا سکے گا کہ کون سا پیرایہ زیادہ کامیاب رہا۔

قدیم علم بیان میں تشبیہ، استعارہ، کنایہ، مجاز مرسل کی تفصیل کچھ اس طرح بیان کی گئی ہے گویا یہ پوری عبارت سے الگ فرداً فرداً بھی مستقل وجود رکھتے ہیں حالانکہ یہ فرداً فرداً کچھ بھی نہیں۔ یہ تو مطالب اور پوری عبارت کے نقطہ نظر سے مطلب خیز ہو سکتے ہیں اور اسی بنا پر ان کی قدر و قیمت متعین ہو سکتی ہے۔ غرض یہ کہ قدیم زمانے میں نظریوں (یا کتابی تحریروں) میں اور تنقید کے عمل میں فرق رہا ــــ صحیح یہ معلوم ہوتا ہے کہ آج جو فرق ہمیں محسوس ہو رہا ہے شاید اس زمانے کی سالم تہذیبی فضا میں محسوس نہ ہوتا ہوگا یقین ہے کہ اس زمانے کے ادب شناس ان مختلف علوم کے باہمی رابطوں سے اچھی طرح آگاہ ہوں گے۔ یہ قرین قیاس اس لیے ہے کہ مسلمانوں کی تاریخ کا کوئی دور اچھے ادب اور اچھی شاعری سے محروم نہیں رہا ــــ اور ظاہر ہے کہ اعلیٰ تنقیدی فضا کے بغیر اچھے ادب کا تصور ممکن نہیں!

بلاغت اور علوم ادب کی اس تشریح سے میرا مقصد یہ ہے کہ تنقید انہی علوم کی روشنی میں ہوتی رہی، مگر یہ بھی تسلیم کرنا ہوگا کہ قارئین کا ذوق تنقید ان اصولیات پر منحصر نہ تھا۔ مشاعروں کے رواج نے تنقیدی تربیت کے عوامی مرکز قائم کر دیے تھے جن میں قبول عام ہی سب سے بڑی سند اور قبول عام کی بنیاد اجتماعی ذوق اور اجتماعی نفسیات کی پاس داری پر تھی! یہ کہنا کہ عوام کی سند کوئی بڑی سند نہیں ہو سکتی اس لیے غلط ہے کہ انسانوں کے وسیع گروہوں کے جذبات کو اپیل کیے بغیر کوئی نظم یا ادب پارہ مقبول ہو ہی نہیں سکتا — اس میں شبہ نہیں کہ اس ذوق عام کو سنوارنے میں علمائے فن کا حصہ بھی ہو گا مگر علمائے فن کی خشک عقلیت کو ذوق سلیم کے راستے پر لانے والے عوام ہی تھے — دنیا بھر میں شاید مسلمان قوم ہی کا یہ امتیاز ہے کہ اس میں ہر خواندہ آدمی موزوں طبع ہوتا رہا ہے بلکہ ناخواندہ بھی۔ اور خوش ذوقی تو اس تہذیب کے لوازم میں تھی — شعر پسندی کے اسی ذوق عام نے میر تقی میر سے کہلوایا تھا:

شعر میرے ہیں گو خواص پسند — گفتگو پر مجھے عوام سے ہے

اس صورت میں شاعر کی ذمے داریاں بڑھ گئی تھیں، شاعری کے لیے مناسب ترین الفاظ کے صحیح ترین استعمال کی تربیت لازم تھی۔ اس کو شاعری نہیں بلکہ شاعری سے پہلے کی منزل سمجھنا چاہیے۔ اچھی اور سچی شاعری اس سے کئی منزلیں آگے تھی۔ پرانی شاعری پر اس کی وجہ سے میکانکی ہونے کا الزام لگا مگر میکانکی شاعری صرف چھوٹے شاعروں کی ہو سکتی ہے۔ حقیقی شعرا (فنی اکتساب کے باوجود) اس میکانکیت سے بہت اونچے رہے، اس کی گواہ بڑے شعرا کی شاعری ہے۔ غرض یہ کہ مسلمانوں کے علوم ادب اور علوم شعر علمی سطح پر جرح و تعدیل کا کام کرتے رہے — مگر عوامی تنقیدی ادارہ ذوق عام اور قبول عام ہی تھا۔ بسا اوقات علمی تنقید اور ذوق عام میں بڑی خلیج حائل ہو جاتی تھی چنانچہ اسی کی بنا پر یہ پھبتی بھی چلی — کہ شعر مرا بہ مدرسہ کہ برد — (میرا شعر مدرسے میں کیسے پہنچ گیا۔ کون لے گیا) — خان آرزو نے داد سخن میں اسی نکتی تنقید کے خلاف آواز اٹھائی ہے۔ ان وجوہ سے (اسے خوش قسمتی کہیے یا بد قسمتی) ذوق عام کے اصول کتابوں سے زیادہ عمل میں اور سینہ بہ سینہ چلتے رہے، اگر آج ہم تنقید کے اہم سوالوں کا جواب حاصل کرنا چاہیں گے (یعنی ایسے سوالوں کا کہ شاعری اور شاعر کی شخصیت میں رابطے کی کیا صورت تھی؟ زمانے کی تہذیب نے شاعری پر کیا اثر ڈالا؟ شاعری میں مصوری اور موسیقی کے عناصر

مختلف زمانوں میں کیا کیا صورتیں اختیار کرتے رہے؟ شاعری اور سماج کا تعلق کیا تھا؟ شاعری میں نیچرل طرز بیان کی کیا اہمیت رہی اور جب تکلف پیدا ہوا تو اس کے کیا اسباب تھے؟ مختلف زمانوں میں شاعری میں داخلیت یا خارجیت کا غلبہ کیوں ہوا اور ہیئت میں تبدیلی کی صورتیں کب اور کیوں کر نمودار ہوئیں وغیرہ وغیرہ) —— تو ان سوالوں کے جواب کتابوں کے بجائے قبول عام کی کہانیوں میں سے کرید کرید کر نکالے جا سکیں گے اور مل بھی جائیں گے۔

ایک بڑی غلط فہمی قدیم تنقید میں لفظ و معنی کی بحث کی وجہ سے پیدا ہوئی —— مگر یہ نظر انداز کر دیا جاتا ہے کہ لفظ کی خوبی پر اصرار بھی معانی کے کامیاب اظہار و ابلاغ کے نقطہ نظر سے ہوتا تھا یوں نزاع کی صورت میں افراط و تفریط نے کچھ یہ تاثر دیا ہے کہ ایک گروہ صرف لفظ کو اور دوسرا صرف معنی کو مانتا تھا —— اس افراط و تفریط کی روداد اچھی طرح پڑھی جائے تو اس کے انداز سے یہ وضاحت خود بخود نکل آئے گی کہ لفظ و معنی دونوں بدن اور روح کے مانند لازم و ملزوم ہوتے ہیں۔

زبان پرستی اور روزمرہ و محاورہ کی بحثوں میں بھی یہی افراط و تفریط کام کر رہی ہے۔ اس میں ادب کے مراکز کی رقابتوں کا بھی عمل دخل تھا۔

درباروں کا اثر شاعری اور تنقید پر ہوا مگر اس کے بارے میں بھی کچھ اغیار نے مگر زیادہ اپنوں نے مغالطے پیدا کیے ہیں۔ دربار کا اثر مسلم ہے مگر تاریخ گواہی دے رہی ہے کہ دربار ذوق عام اور قبول عام کی پیروی کرتے تھے نہ کہ بالعکس! درباری اثرات کا افسانہ صرف اتنی ہی حقیقت رکھتا ہے کہ عہد اسلامی میں سلاطین و امرا بھی خوش ذوق بلکہ شاعر و ادیب ہوتے تھے اور بعض شعرا درباروں میں ملازمت بھی کر لیتے تھے مگر شاعروں کی اکثریت درباروں سے الگ رہی۔

شاعری شاعری ہے اور نثر نثر —— مگر مسلمانوں کے تہذیبی ماحول میں اس کے مابین فاصلے زیادہ نہ تھے، نثر بھی وہی اچھی سمجھی گئی جس میں موزونیت و شعریت ہو —— آپ اسے غلط کہہ لیجئے مگر ہوا یہی!

آج کے اہل نقد و نظر کو قدیم تنقید سے کئی شکایتیں ہیں جن میں سے بعض صحیح مگر بعض بے جا ہیں —— ! یہ بات کیا کم ہے کہ مسلمانی تہذیب کے پورے زمانے میں کسی کو سڈنی کی طرح معذرت نامہ شاعری نہیں لکھنا پڑا —— مذہبی عقاید میں

شدید تعصبات کے دور میں بھی پیورطن تعصب کا منظر کہیں دیکھنے میں نہیں آیا — متنبی نے نبوت کا دعویٰ کیا مگر فن کا احترام دیکھیے کہ صدیوں سے اسی کاذب کا دیوان (کہ شاعری کا عجوبہ ہے) درس و تدریس کا جزو لازم ہے! فن کا یہ احترام کسی وسیع تنقیدی نظام کے بغیر ممکن ہی نہیں! اس سے مسلمانوں کی فن پرستی یا فن پسندی کا ثبوت مہیا ہوتا ہے۔

قدیم تنقید کے اجمال نے بھی بہت سی غلط فہمیاں پیدا کی ہیں، تنقید کو فلسفہ بنانے کی کوشش بھی نہیں ہوئی، مختلف فنون کو الگ الگ کر کے دیکھنے کی عادت بھی مضر ثابت ہوئی — اور شعر کے قبول عام کے باوجود یہ بھی مسلم ہے کہ ادب کا نمبر دین کے بعد آتا ہے چنانچہ شرعیات فضلیات دو الگ الگ شعبے تھے۔ فضلیات کا تعلق علوم ادب سے تھا اور اس کی حیثیت ترجیحی ترتیب میں دوسری ہی تھی!

ظاہر ہے کہ پرانی تنقید کو ماحول اور اثرات کے فرق کی وجہ سے نئی تنقید سے مختلف ہونا چاہیے۔ لیکن پرانی تاریخ کے ہمدردانہ مطالعہ سے ان دونوں میں ایک ربط قائم کیا جا سکتا ہے (مگر اس کے لیے محنت و ریاضت کی ضرورت ہے)۔ اب آئندہ چند صفحات میں دور اسلامی کے چند نامور نقادوں کا مجمل تذکرہ آتا ہے۔

ممتاز عرب نقاد:

اس مختصر کتاب میں عرب نقادوں پر کسی مفصل بحث کی گنجائش نہیں۔ اس کے لیے الگ کتاب لکھی جا سکے گی (جس کا ارادہ ہے انشاء اللہ تعالیٰ)۔ یہاں سرسری طور سے ملانا مقصود ہے کہ چند اہم عرب یا ایرانی نقاد ایسے ہیں جن کے متعلق اردو تنقید کے ہر طالب علم کو کچھ نہ کچھ معلوم ہونا چاہیے۔

جاحظ:

ابو عثمان عمرو بن بحر، البصری، الجاحظ ۱۶۰ھ/۷۷۶ء میں بمقام بصرہ پیدا ہوا، انتقال ۲۵۵ھ میں ہوا۔ مختلف ادبی، لسانی اور دینی مسائل پر لکھنے والا یہ مصنف معتزلی عقیدہ رکھتا تھا اور عقل و منطق کی ہمہ گیر اہمیت کا قائل تھا۔ اس نے کئی موضوعات پر قلم اٹھایا، مسئلہ امامت پر بہت کچھ لکھا جس کا مقصد یہ تھا کہ بنو عباس کی خلافت کو جائز ثابت کیا جائے۔ بنو عباس کے زمانے میں اسے بغداد میں رہنے کا موقعہ ملا تو اس نے یونانی علوم سے خاص استفادہ کیا۔ [الحاجری نے اپنی کتاب تخریج نصوص ارسطاطالیہ من کتاب الحیوان (مجلہ

کلیۃ الا آداب اسکندریہ، ۱۹۵۳ء) میں جاحظ پر ارسطو کے اثرات کا ذکر کیا ہے]۔ اس کی تصانیف کی تعداد ایک سو سے زائد بتائی جاتی ہے مگر ان میں سے بعض اس کی طرف غلط منسوب ہو گئی ہیں، اس کی مشہور تصانیف میں کتاب الحیوان (۷ جلدوں میں) کتاب البیان والتبیین، کتاب البخلاء، کتاب التربیع والتدویر وغیرہ ہیں' ۔ حیثیت انشا پرداز اس کا مقام مسلم ہے لیکن اس امر سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ فن تنقید میں بھی اس کا درجہ بلند ہے بلکہ بعض حیثیتوں سے منفرد ہے۔ عربی ادب میں تنقید کا پہلا دور جب ختم ہوا تو دوسرے دور میں کلام کی معیار شناسی (= حسن و قبح کی دریافت) کا دور شروع ہوا۔ معیار شناسی کے اس فن کے اولین علمبرداروں میں الجاحظ بھی ہے۔ اس سلسلے میں اس کی اہم تصنیف کتاب البیان والتبیین ہے جس میں ادبی تعبیر کے مختلف طریقوں کی بحث ہے۔ اس کے علاوہ ادب میں اشارہ و علامت کی اہمیت، استعارے کا مقام، کلام کے حسن و قبح کے معیار، اور ادبی حسن کے معنی اور نمونے دیے ہیں۔ اس سلسلے میں قدیم ادبی معیاروں کے علاوہ عرب علماء (مثلاً سہل بن ہارون، العتابی اور ابن المقفع وغیرہ) کی آراء بھی دی ہیں۔ جاحظ نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ادب کی غرض، اقناع ترغیب اور تاثیر ہے۔ اس کا اصل نصیب العین مقتضائے حال سے کلام کی مطابقت ہے۔ اور اگر اس میں ایجاز کا وصف شامل ہو جائے تو کمال بلاغت کا ظہور ہوتا ہے۔

کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جاحظ بیان و بلاغت میں لفظ کو فوق الکل، اہمیت دیتا ہے اور اس کی صحت و روانی پر اصرار کرتا ہے، چنانچہ وہ 'بلغاء خطباء اور فصیح البیان ادیبوں کو ایک ہی سطح پر رکھتا ہے .....' جاحظ کے اس موقف پر اسحق بن ابراہیم بن وہب نے اعتراض کیا ہے اور کہا ہے کہ ادب اتنا سطحی اور خارجی عمل نہیں جتنا جاحظ نے سمجھ رکھا ہے' یہ تو بڑا گہرا ابلاغی اور نفسیاتی معاملہ ہے' جاحظ چونکہ عقل پسند عالم تھا اسے یہ محسوس ہوا کہ ادب کا معاملہ محض منطق اور عقل کا معاملہ ہے اس نے جذبات کی کارفرمائی کا لحاظ نہیں رکھا حالانکہ اقناع۔ ترغیب اور تاثیر تینوں کا تعلق جذبات سے بھی ہے۔ جاحظ کتاب الحیوان میں لکھتا ہے کہ انسان اور دوسرے ذی حیات صرف قوت دلالت سے متصف ہیں مگر قوت استدلال صرف انسان کے حصے میں آئی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ادب کا تعلق و انحصار صرف عقلی استدلال پر ہے، حالانکہ ادب کی تاثیر عقلی استدلال کی وجہ سے نہیں بلکہ تخیل کی مدد سے جذبات کی اپیل کی وجہ سے ہے۔ بہرحال جاحظ کو اس کی منطق

نے مغلوب کر رکھا تھا اور اس کا ادبی تنقیدی تصور بھی منطقی و عقلی ہی تھا اگرچہ عمل میں، (خصوصاً کتاب الحیوان میں) وہ جذباتی تاثیر کو مانتا ہے۔ جاحظ کے خیالات بیان کے بارے میں بھی قابل غور ہیں۔ اس کے نزدیک بیان کا لفظ دلالتوں کی دونوں قسموں پر حاوی ہے یعنی وہ بھی جن کا تعلق لفظوں سے ہے اور وہ بھی جو لفظوں کے بغیر صادر ہوتی ہیں۔ جاحظ کی رائے میں انسانی دلالت یا بیان کی پانچ قسمیں ہیں (۱) لفظ (۲) کتابت (۳) شمار (۴) اشارہ اور (۵) نصب یعنی پینترا یا ادا۔ اس تقسیم سے غیر ادبی فنون کا جواز نکلتا ہے، بیان کی ان قسموں کے حق میں یا ان کے خلاف بہت سے مصنفوں نے اظہار خیال کیا ہے تاہم جاحظ کا تصور اپنی جگہ بڑا اہم ہے اس کا تنقیدی تصورات پر بڑا اثر پڑا ہے چنانچہ کلام، حال، اشارہ اور علامت کے وسیع امکانات کو بعد کے اکثر مصنف تسلیم کرتے ہیں اور ان کے ان خیالات کا سلسلہ جاحظ تک ہی پہنچتا ہے اگرچہ علما نے اسے من و عن قبول نہیں کیا۔ جاحظ کے سب سے زیادہ قابل توجہ خیالات، محاکات (نقالی) کے بارے میں ہیں، یہ امر واقعہ ہے کہ جاحظ کی کتابوں میں فن ڈراما کے بارے میں کچھ ابتدائی خیالات ملتے ہیں۔ اس کا خیال ہے کہ لفظ حکایت کے معنی ہی اداکاری ہیں۔ یہ لفظ نقالی کا مترادف ہے کیونکہ یہ تو معلوم ہے کہ جاحظ یونانی علماء کی تصانیف سے اچھی طرح باخبر تھا اس لیے اس کے بعض خیالات میں، یونانی تنقیدی افکار کا مل جانا قرین قیاس ہے۔

بہرحال جاحظ عرب مصنفین میں بڑی انفرادیت کا مالک تھا۔ اگر آج اس کے خیالات کو زیادہ مربوط انداز میں مرتب کیا جائے (جیسے کہ عربی میں سندوبی وغیرہ نے اس سلسلے میں کچھ کوششیں کی بھی ہیں) تو ان کے اندر ہمیں ایک قابل فہم اور معقول نظام تنقید نظر آئے گا جس کی انفرادیت اور اصولی معقولیت کا معترف ہونا پڑے گا۔

ابن قتیبہ:

زیادہ مشہور نقادوں میں اہم اور قدیم ابن قتیبہ (متوفی ۳۲۲ھ) ہے جس کی کتاب الشعر و الشعراء کا مقدمہ بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اس میں شعر کی ماہیت اور اقسام کا بیان کیا ہے، اس کی عملی تنقید میں بھی نقد و نظر کے اصول اور معیار موجود ہیں، اس کی رائے ہے کہ شعر میں اصلیت اور دانش بنیادی چیز ہے۔ اس کے علاوہ جذباتی اور واقعاتی سچائی ہر شے پر مقدم ہے لیکن وہ ذہانت، نکتہ آفرینی اور شوخی کو بھی کم اہمیت نہیں دیتا۔ وہ متکلف

(پر تکلف) اور مطبوع (نیچرل) کلام میں بھی تفریق کرتا ہے — اس کا سارا رویہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاعری میں دل کشی کا عنصر وزن و قافیہ اور تصویر کاری سے پیدا ہوتا ہے مگر دیوان شعر کو زندگی کے تجربات اور عقل و دانش کی کتاب بھی ہونا چاہیے۔ ابن قتیبہ کی کتاب پر وہ رنگ ابھی نہیں چڑھا جس میں دربار کی ندیمی اور مصاحبی کی خاطر چٹکلہ بازی اور محض شوخی طبع کو اصول کار سمجھ لیا گیا ہو۔ نہ وہ لفظ و معنی کی تفریق میں شدت برتتا ہے۔ اس کے نزدیک شاعری فیضان الٰہی ہے جو سچائی اور دانش کے موثر اظہار کے لیے وضع ہوئی ہے۔ اس کی ایک اور کتاب ادب الکاتب فنون نثر کے بارے میں ہے اور اس کا مقصد اس زمانے کے کُتّاب (دفتر کے افسروں) کو بیان کے پیرایوں سے آگاہ کرنا ہے۔

باقلانی:

ابوبکر محمد بن الطیب باقلانی (متوفی ۴۰۳ھ ۱۰۱۳ء) نے اعجاز القرآن میں جاہلی عربی شاعری کا قرآن مجید کے بیان سے مقابلہ کر کے یہ ثابت کیا ہے کہ اگرچہ قرآن مجید شعر و شاعری کا دیوان نہیں تاہم اس نقطہ نظر سے بھی عربی شاعری قرآن مجید کے معجزانہ بیان کی گرد کو نہیں پہنچ سکتی۔ اس سے ظاہر ہے کہ مصنف کا مقصد کلام کے خارجی عناصر کی وضاحت ہے۔ اگر اعجاز القرآن کا مقصد کلام اللہ کے طرز بیان میں حقائق الہامی کی قدرتی تاثیر اور مظاہر کائنات کی تصویر کاری اور اس کی توضیح ہوتا تو شاید ہمارے موجودہ نقطہ نظر سے یہ نہایت قیمتی کتاب ہوتی۔ اس میں زمانے کے دستور عام کے مطابق صنائع بدائع کی روشنی میں حسن کلام کی دریافت پر زور دیا گیا ہے۔ یہ زمانہ صنعت پر بے حد زور دیتا ہے جس کے کچھ سیاسی اور سماجی اسباب بھی تھے۔ اسی میں ابوہلال عسکری (متوفی ۱۰۰۵ء) کی کتاب الصناعتین، اور اس سے قبل ابو عیسیٰ رمانی (۳۹۹ھ) کی کتابیں اسی موضوع پر ہیں۔

قدامہ بن جعفر:

ان کے بعد قدامہ بن جعفر، (متوفی ۳۳۷ھ) ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ غزل گوئی سے کام لینے والا وہ شاعر ہے جو اپنے جذبات کا اس طرح ذکر کرے کہ ہر صاحب محبت اس سے معلوم کر لے کہ شاعر یا تو خود درد رسیدہ الفت ہے یا دیگر اہل محبت کا حال بیان کرتا ہے، اس کے نزدیک لفظ کا مطابق معنی ہونا بھی اہم ہے اگرچہ ہر شے کی بنیاد لفظی خوبی پر ہے (مگر یہ خوبی معنوی بھی ہے اور خارجی بھی)۔ قدامہ نے عرب نقادوں کے عام طریقے

کے مطابق شعر میں مبالغہ کی اہمیت کو بڑھا چڑھا کر بیان کیا ہے۔ اس سے بہت غلط فہمیاں پیدا ہوئی ہیں۔ ورنہ قرین قیاس ناممکن الوقوع کا بیان تو خود ارسطو نے بھی تسلیم کیا ہے۔ قدامہ نے شاعری کی بعض اصناف میں خلاف قیاس ناممکنات پر زور دیا ہے اور بعض اصناف میں حقیقت حال کے بیان کی ہدایت کی ہے۔ شعر میں کذب کا مطلب یہ ہے کہ وہ حقیقت واقعی کے مطابق نہیں — اور اس میں خود یونانی نقاد بھی شریک ہیں لیکن قدامہ جس طریقے سے کذب اور مبالغہ کو شعر کا حسن قرار دیتا ہے اس کو ان کے طرز اظہار کا سقم کہنا چاہیے۔

ثعالبی:

(متوفی ۴۲۹ھ) یتیمہ الدھر کے مصنف ہیں یہ کتاب معاصر ادبا وغیرہ کے حالات سے متعلق ہے، اس مصنف کا خاص اسلوب کار یہ ہے کہ مشہور صنعتوں کے نقطہ نظر سے ہر شاعر کے کلام کے کچھ محاسن بیان کرتا ہے — یہ ادبی مجلس آرائی کا دور تھا۔ اور ثعالبی نے اس ذوق کی تسکین کا کافی سامان بہم پہنچایا ہے۔ اس زمانے میں شعر و سخن کے ہر جگہ چرچے تھے۔ صاحب اسمٰعیل بن عباد اور اس طرح کے دوسرے خوش ذوق امرا وزرا اپنی محفلوں کو ادبی لطائف سے پر لطف بناتے تھے تاہم ان بحثوں کے اندر سے شعر فہمی کے بڑے بڑے اصول نکالے جا سکتے ہیں اور ثعالبی کی کتاب ان اصولوں کا بڑا ماخذ ہے۔ یہی حال جاحظ کی کتاب البیان والتبین کے لیے اور مبرد کی کتاب الکامل فی الادب کا ہے۔

ابن رشیق:

ابن رشیق قیروانی (متوفی ۴۴۲ھ) کی کتاب العمدہ فی صناعت الشعر اس فن کی مشہور کتاب ہے۔ اس میں شعر کو شعور سے مشتق قرار دیا گیا ہے اور کہا ہے کہ شعر کی عمارت کے چار اجزائے ترکیبی ہیں:

(۱) لفظ (۲) وزن (۳) معنی (۴) قافیہ۔ پس یہ اس کی حد ہے۔ ادائے معنی کے لیے نئے نئے انداز نکالنا اور ایک بات کے لیے ایک سے زیادہ پیرائے اختیار کرنا شاعرانہ کمال ہے۔ ابن رشیق نے طرز بیان پر زور دینے کے باوجود یہ لکھا ہے کہ " — ستون اس (شعرا) کے علم و معرفت ہیں، صاحب خانہ معانی ہیں۔ مکان کی شان مکین سی ہوا کرتی ہے وہ

نہیں تو کچھ بھی نہیں" — ابن رشیق اپنے نقطہ نظر کی کمزوری کے باوجود بڑی تنقیدی صلاحیت کے مالک تھے اور ان کی کتاب اس فن کی بہترین کتابوں میں شمار کی جاتی ہے۔

ابن المعتز:

ابن المعتز (۲۴۷ — ۲۹۶ھ) ان خوش قسمت مصنفین میں سے ہے جن کے ہم کی شاید حق سے زیادہ پذیرائی ہوئی۔ اس عباسی شہزادے کی کتاب البدیع کے قبول عام نے بیان اور ادب و شعر کو محض صنعت کاری قرار دینے میں بڑا حصہ لیا ہے اور اس سے تکلف اور بناوٹ کی بڑی حوصلہ افزائی ہوئی۔

ابن خلدون:

ابن خلدون (۷۳۲ — ۸۰۸ھ) دنیا کے عظیم مفکروں میں بلند مقام رکھتے ہیں۔ انہوں نے اپنی تاریخ کے مقدمے میں علوم اور فنون کی ترقی کو حضارت (تہذیب و تمدن) کی ترقی سے وابستہ کیا ہے اور تمدن کی ترقی کا ذمے دار جغرافیائی اور معاشی احوال کو قرار دیا ہے۔ اس کے بعد علم اور صناعت میں فرق کیا ہے۔ علم کو قوت فکریہ کا کمال کہہ کر صناعت کو مشق و ریاضت اور فارغ اوقات کا مشغلہ قرار دیا ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ ابن خلدون علم کو اعلیٰ چیز سمجھتا ہے اور صناعت کو ذہانت اور مشق کا کرشمہ قرار دے کر اسے دوسرا درجہ دیتا ہے۔ شعر اور ادب کے سلسلے میں بھی اس کے یہاں تفریق معلوم ہوتی ہے۔ شعر اس کے نزدیک ایک تخلیقی عمل ہے۔ مگر ادب (فنون نثر اور زبان دانی کے علوم) سب ریاضت، مشق اور اکتساب کے طالب ہیں۔

یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ ابن خلدون جیسا نامور ماہر انسانیت و عمرانیات، موسیقی، مصوری اور شاعری کی بنیادی وحدت کا سراغ نہ لگا سکا۔ تاہم ادب اور تہذیب کے باہمی اثرات کا اثبات کرنے والوں میں ابن خلدون کا مقام بہت بلند ہے، اس کا طریقہ تنقید علمی اور غیر بلاغتی ہے، وہ زندگی میں دو چیزوں کو اہمیت دیتا ہے، دین اور علم و دانش — باقی سب باتیں یا تو امور معاش سے تعلق رکھتی ہیں یا اوقات فراغت کو گزارنے کے مختلف رنگ ہیں۔

فارسی میں لکھنے والے:

رشید و طواط بلخی (۵۵۱ تا ۵۶۸ھ) کی کتاب حدائق السحر فی دقائق الشعر اگرچہ علم بدیع (صنعتوں کے علم) سے تعلق رکھتی ہے تاہم اس سے ان کے تصور شعری کا پتہ چلتا ہے۔ وطواط نے ہمیں بعض تنقیدی اصطلاحیں دی ہیں اور ان کا مفہوم متعین کیا ہے۔ لیکن زیادہ توجہ صنائع کی تشریح و وضاحت میں صرف کی ہے۔ تاہم غور سے مطالعہ کرنے والے کو اس کی عملی تنقید کے اندر سے عمدہ اصول مل سکتے ہیں۔

شمس قیس رازی نے المعجم فی معاییر اشعار العجم (ساتویں صدی ہجری کے وسط میں) لکھی ہے۔ اس میں مصنف نے لکھا ہے کہ شعر صرف علم عروض سے ممکن نہیں۔ اس کے لیے طبع سلیم کی ضرورت ہے۔ عروض کا مقصد تو شعر کے ایک حصے کی جانچ ہے — اور شعر بلند تر اس لیے ہے کہ اس کے ذریعے "شرف نفس" کا علم ہوتا ہے — یہ ایک طرح سے "تفسیر کلام باری" ہے۔ شعر کیا ہے؟ دراصل لغت، دانش و ادراک معانی، — اس تعریف میں فکر کے عنصر پر غور فرمائیے، پھر لکھا ہے کہ شعر اصطلاح میں "سخن اندیشیدہ" ہے۔ "مرتب، معنوی موزوں، متکرر، متساوی، حروف آخریں آن بیک دیگر مانندہ" اس عبارت میں معنوی اور اندیشیدہ قابل توجہ ہیں، — باقی تکنیک اور خارجی اوصاف کا ذکر ہے۔ شمس قیس نے غزل میں جذبے کی مجبوری اور درد و رقت کے عناصر کو بنیادی قرار دیا ہے۔ غرض شمس قیس کے زاویۂ نظر میں جدت اور انفرادیت ہے۔ اس نے غزل کے جو معنی دیے ہیں اور اسے کسی آہوئے مجبور کی درد بھری چیخ سے تعبیر کیا ہے اس سے غزل کی ماہیت پر بڑی روشنی پڑی ہے۔

عوفی کی کتاب لباب الالباب (تصنیف ۶۱۸ھ)، شعرائے فارسی کا شاید قدیم ترین تذکرہ ہے۔ اس میں شعر و شاعری کے اصول ضمنی طور پر ملتے ہیں۔ شعر کے معنے اس نے دانش بتائے ہیں اور اسے علم بھی کہا ہے لہٰذا شاعر اس کے نزدیک عالم بھی ہوتا ہے۔ (یعنی "دانا کہ معانی دقیق را ادراک کند، —) اور دقیق کیا شے ہے؟ یہ ہے "فکر کا زیر پردہ ضمیر، لطف خیال بازی کرنا" — ! عوفی کے نزدیک علم عام ہے اور شعر خاص۔ اس کی عملی تنقید میں حسن شعر کی بنیاد موسیقی اور مضامین کی اصلیت ہے۔

امیر خسرو (متوفی ۷۲۵ھ) شاعر، مورخ، نقاد — اور بہت کچھ اور بھی تھے۔

انہوں نے اسلوب کے بارے میں اعجاز خسروی کے نام سے فارسی میں ایک کتاب لکھی، اس میں انہوں نے اسلوب کے عناصر، عبارت کی آرائش و زیبائش کے مختلف طریقوں اور صنعتوں سے بحث کی ہے۔ ڈاکٹر وحید قریشی صاحب کی رائے ہے کہ خسرو کچھ قدیم بلاغتی تصورات کے زیر اثر اور قدرے سلاطین ہند کی ترکانہ شکوہ پسندی بلکہ خود اپنی ترکانہ طبیعت کے تحت اسلوب میں شکوہ کو اہمیت دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک اس شان و شوکت کا تقاضا ہے کہ بیان میں بے نمکی نہیں ہونی چاہیے۔ نمک لطف شعر کے لیے ضروری ہے۔

اس نمک کے لیے وہ ایہام اور خیال کی صنعتوں سے استفادے کا مشورہ دیتے ہیں جن کی مدد سے معانی کے کئی رخ جلوہ آرا ہو جاتے ہیں۔ مثنوی غرۃ الکمال کے دیباچے میں موسیقی اور شاعری کے باہمی تعلق اور ایک فن کی دوسرے پر ترجیح کے سوال کو بھی اٹھایا ہے۔ شاعری کی موسیقی ان کے نزدیک ان شور انگیز جذبوں سے پیدا ہوتی ہے جو لازمہ عشق ہیں اور عشق کی وسعت یہ ہے کہ اس کی پہلی حد انسان ہے اور آخری حد خود خدا ہے۔

دولت شاہ سمرقندی : (متوفی ۸۰۰ھ)

ہرات کے اہل فن سے تعلق رکھتے ہیں۔ سلطان حسین بیقرا اور میر علی شیر ان کے سرپرستوں میں تھے۔ ان مربیان علم و فن کا دور فنون کی ترقی اور قدر دانی کا دور تھا۔ اس میں خوش خطی، نقاشی، موسیقی، فن تعمیر غرض جملہ فنون کو عروج نصیب ہوا۔ سلطان علی مشہدی اور میرک نقاش، (خوش خطی میں) اور ذرا بعد میں بہزاد (مصوری میں) اسی دور سے متعلق ہیں — فارسی کی کلاسیکی شاعری کے خاتم مولانا جامی بھی اسی زمانے کے شاعر تھے۔

دولت شاہ کا تذکرہ شعرا (۸۹۲ھ) اگرچہ تذکرہ ہے مگر اس کے ذریعے کچھ اصول نقد و نظر سامنے آتے ہیں۔ مثلاً یہ دیکھیے کہ دولت شاہ ادبی قدروں کو ایک تغیر پذیر چیز سمجھتا ہے۔

"حوادث آباد عالم مقامے است منقلب کہ بہر حادثہ بنوعے گردد و قرنے و قومے، زمانے و لغتے و زبانے پدید آید — ہمہ باعث آنست کہ تبدل احوال شود" اس سے وہ شعری ذوق کی تبدیلی کا جواز نکالتا ہے۔

دولت شاہ کے نزدیک شاعری خود بھی اعلیٰ فن ہے مگر بعض شعرا کے کلام میں

ورائے شاعری کسی اور حقیقت یا تجلی کا بھی ظہور ہوتا ہے۔ شاعر وہ لوگ ہیں جو الہامی غیبوں کے ترجمان ہیں۔

دولت شاہ کے نزدیک شعر اور محض نظم میں بڑا فرق ہے اس کا خیال ہے کہ نظم کلام موزوں تو ہے مگر ہر نظم شعر نہیں ہو سکتی۔

دولت شاہ شاید پہلا بڑا مصنف ہے جس نے تنقیدی اصطلاحوں میں اضافہ کیا اور ہر اصطلاح کو ایک واضح مفہوم میں استعمال بھی کیا۔ دولت شاہ کی تنقیدوں سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ وہ شاعری کے لیے علمی فضیلت کو ضروری سمجھتا ہے۔ وہ شاعری کو صرف جذبے کا اظہار نہیں سمجھتا بلکہ اس کے لیے علمی استعداد کو اہم خیال کرتا ہے — ! اور دراصل اعلیٰ شائستگی کے دور میں بے علمی ایک بڑا عیب ہے بھی!

دولت شاہ قدیم تقسیم شعر یعنی مطبوع (Natural) اور مصنوع (Beautified) پر قائم ہے۔ ادب میں وطن اور ملک کے خصائص کو مانتا ہے — اور مختلف طبقات کی شاعری کی نشاندہی کرتا ہے — پرشور و عارفانہ، دانش مندانہ، مؤحدانہ، محققانہ، شعر بر محل، سہل ممتنع، اگرچہ صنعت نیست امابغایت بدل نزدیک و روان است وغیرہ وغیرہ۔

شاعری کی رتبہ شناسی کے لیے موازنے کو اہمیت دیتا ہے۔

دولت شاہ نے ادب میں رکاکت، پستیٔ مضامین اور فحاشی کے خلاف آواز اٹھائی اور ادب کا پاکیزہ تصور پیش کیا اور شاعری کو فن شریف قرار دیا۔

ابوالفضل اور فیضی:

ابوالفضل نے کوئی تنقیدی کتاب نہیں لکھی مگر اس کے خطوط اور متفرق شذرات سے اس کے نقطہ نظر کی وضاحت ہو جاتی ہے۔

ابوالفضل نے اکبر نامے کے تمہیدی خطبے میں ادبی حسن کے لیے پانچ چیزیں ضروری قرار دی ہیں، ان میں سب سے زیادہ اہمیت معانی کو دی ہے۔

"نخست معانی از آسمان تقدس بر دل صافی پرتو انداختہ نزول صعودی نماید۔"

اس عبارت میں معانی سے مراد صرف عام مطالب نہیں بلکہ وہ معانی بھی ہیں جن کی نوعیت الہامی ہوتی ہے اور جن کا نزول صرف پاک دل لوگوں کے قلوب پر ہوتا ہے، مگر یہ معانی ایسے نہیں ہو سکتے جو پستی کی طرف لے جاتے ہوں بلکہ ایسے جو نازل ہو کر پھر

صعود کی طرف مائل ہوتے ہیں۔

اس مرکزی وصف کے بعد دوسری چار ضروری باتیں یہ ہیں:

(۱) موزوں الفاظ۔

(۲) طرز نو۔

(۳) حسن ترتیب اور آہنگ، الفاظ کے تخاطب میں مانوسیت کا عنصر۔

(۴) ثقل سے احتراز۔

یہ تو ہوئے ادبی حسن کے اوصاف! مگر ابوالفضل ادب کو ادیب سے جدا نہیں سمجھتا اور یہ رائے رکھتا ہے کہ ادبی حسن ادیب کے کردار سے اس کے دل اور ضمیر اور اس کی طبیعت کے میلان عبادت سے ابھرتا ہے! چنانچہ کہا ہے:

"سخن را والاپایگی وقتے دست دھد کہ عزم درست و یکتائی اندیشہ و جستجو و یکتائی اندیشہ و جستجوی و یاوری و تومندی خرد یکجا فراہم آید و نیاز مندی بردوام و عنایت دادار بے ھمال دوشادوش باشد۔"

عزم درست اور عقل کی مدد کے علاوہ ادیب کی نیاز مندی بردوام اور عبودیت ذکر شعر اور فن کے ایک نظریہ کا پتہ دیتا ہے مگر افسوس ہے کہ ابوالفضل نے اس نظریے کی تشریح نہیں کی۔

ان خیالات سے یہ اندازہ ہو سکتا ہے کہ ابوالفضل لفظ و معنی کے جھگڑے میں نہیں الجھا۔ وہ حسن کو ایک مکمل ترکیب سمجھتا ہے اور وحدت و تناسب کو اس حسن کی خارجی صفات قرار دیتا ہے، وہ کلام کی عبارت کو بدن اور معانی کو روح کہنے کی رسم کو غیر ضروری سمجھتا ہے — اس کے نزدیک اصل شے تجربہ (وجدانی جذباتی و روحانی) ہے — اسی کا کامل اظہار حسن ہے۔ یہاں اس امر کا اظہار مفید ہو گا کہ ابوالفضل قول و حال کی وحدت کو اہم سمجھتا ہے — قدیم ادب کو اظہار کی آخری حد تسلیم نہیں کرتا۔ سچائی اس کے نزدیک پہلی اور آخری شے ہے اور اس کے سرچشمے الوہی اور یزدانی ہیں۔

فیضی کے یہاں بھی یعنی اس کے اشعار اور خطوط (لطیفہ فیاضی) میں نقد و نظر کے اشارے موجود ہیں مگر ان سے کوئی بات مجھے فی الحال ملی نہیں۔ تازہ گوئی اس عہد کی اہم شعری تحریک تھی۔ اس کے بڑے علم بردار نقاد اور نکتہ رس حکیم ابوالفتح گیلانی تھے۔ اس تحریک کا مقصد یہ تھا کہ شعر میں الہامی حوالوں کے بغیر انسانی جذبوں کو ڈھال دیا جائے،

کاشان میں اس تحریک کو ترقی نصیب ہوئی- بابا فغانی شیرازی نے ایک رنگ خاص پیدا کیا مگر دور اکبری کے شاعروں نے اس میں اپنے اپنے رنگ و مزاج کے مطابق اس کے مختلف پیرائے پیدا کئے، عرفی ان میں سب سے الگ تھا- نظیری اور تخیلی انسانی تجربوں کے شاعر اور معاملات محبت کی انسانی سطح کے ترجمان تھے — فیضی نے بھی یہی چاہا مگر نظیری کے سامنے نہ ٹھہر سکے- پُر خروش لے ان کی شاعری کی خصوصیت ہے- ان کے متعلق اس سے زیادہ اس مختصر کتاب میں بحث کی گنجائش نہیں-

شیر خاں لودھی:

یوں تو اکثر تذکروں میں تنقیدی مواد مل جاتا ہے مگر بعض تذکرہ نگار عام روایت سے نکل کر کچھ اوریجنل باتیں بھی کہہ جاتے ہیں- ان میں مرآۃ الخیال (۱۱۰۲ھ) کے مصنف شیر خاں لودھی بھی ہیں جن کا تذکرہ عہد عالم گیری میں لکھا گیا-

شیر خاں کے طریق کار میں دو تین باتیں قابل ذکر ہیں- ایک تو یہ کہ وہ ادب و شعر کو تبدیلی اور انقلاب کے تابع سمجھتے ہیں، دوسرا نکتہ انہوں نے یہ پیش کیا ہے کہ محض شاعری بہت سی خرابیوں کا موجب بن سکتی ہے، شاعری اپنے اصلی منصب کو تبھی پا سکتی ہے کہ "وہ صلاح عمل اور صدق ایمان" کا درجہ حاصل کرے- تیسری بات انہوں نے ہمیں یہ بتائی ہے کہ کلام کے حسن کا سب سے بڑا سرچشمہ راستی اور درستی ہے-

"بطور ابنائے روزگار سخن ہشت پہلو دارد و بزعم این جویائے رموز غیر ازیک جانب کہ میل بہ سوی راستی و درستی داشتہ باشد باشد ندارد- بہ حسب اختلاف طبائع چندیں پہلوی ناہموار پیدا می کند مانند یک نقطہ کہ در وسط دائرہ باشد غیر ازان ہر قدر نقاط گزارند از دائرہ اعتدال خارج افتد-" (مقدمہ)

شیر خاں کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ شاعری کی تنقید کو دوسرے فنون و علوم سے منقطع نہیں دیکھتا بلکہ اپنے تذکرے میں جا بجا دوسرے علوم و فنون کی بحث لاتا ہے- اس کا طریق کار قدرے الجھا ہوا ہے مگر اصولاً درست معلوم ہوتا ہے-

غلام علی آزاد:

غلام علی آزاد بلگرامی (متوفی ۱۱۹۴ھ) نے خزانہ عامرہ (شعرائے فارسی کے تذکرے) کے علاوہ ماثر الکرام، غزلان الہند اور سبحۃ المرجان کے نام سے بھی کتابیں لکھی ہیں-

اورنگ زیب کے آخری دور کی نمائندگی کرتے ہوئے بلگرامی نے شاعری اور تاریخ کے درمیان رابطہ قائم کیا ہے اور شاعری کو سیاسی زوال و عروج کے اسباب میں شمار کیا ہے۔ معاشرت کے اس نقاد نے سیاسی واقعات کا اثر قبول کرتے ہوئے اپنے معاشرے کی ادبی خرابیوں پر بھی روشنی ڈالی ہے اور ایک خالص ہندی اسلامی نقطہ نظر ابھارا ہے اور اس کی رو سے ملکی شاعری کو بھی اہمیت دی ہے۔

خان آرزو:

عہد محمد شاہی اور عہد شاہ عالم ثانی کے درمیانی زمانے میں جو عظیم شخصیتیں نمودار ہوئیں ان میں سراج الدین علی خان آرزو (ولادت ۱۱۰۱ھ وفات ۱۱۶۹ھ) ایک نمایاں عالم اور زبان دان تھے — آرزو کی توجہ زیادہ تر لغت نگاری، زبان آموزی، ہندی فارسی کی حمایت اور شرح نگاری کی طرف رہی لیکن انہوں نے بیان اور بلاغت پر بھی دو کتابیں لکھی ہیں۔ ایک عطیہ کبریٰ اور دوسری موہبت عظمٰی ہے، ایک اور رسالہ داد سخن تنقید پر ہے — وہ شعر فہمی کے لیے ذوق کو ایک بنیادی چیز مانتے ہیں اور مکتبی تنقید کے سخت مخالف ہیں جو صرف الفاظ میں الجھ کر رہ جاتی ہے — لیکن عمدہ شعر گوئی کے لیے وہ خود بھی وسیع علمی و ادبی مطالعہ کو ضروری سمجھتے ہیں۔

اس بحث میں میر تقی میر اور قتیل کا ذکر آ سکتا تھا لیکن اس لیے دانستہ نظر انداز کیا جا رہا ہے کہ ان دونوں ناموروں کی بحثیں متفرق ہیں تاہم مختصراً یہ ہیں:

میر نے تذکرہ نکات الشعراء میں طرز ادائیہ کی تشریح کرتے ہوئے شاعری کو جذبات اور حسن کاری کا مجموعہ قرار دیا ہے اس کے علاوہ اپنی عملی تنقید میں بعض اصولوں کی نشاندہی کی ہے۔ قتیل ایک ذہین آدمی تھے، وہ یہ عقیدہ رکھتے ہیں کہ شاعری اپنی ہی زبان میں ہو سکتی ہے اور اس کیلئے زبان دان ہونا کافی نہیں۔ اہل زبان ہونا ضروری ہے۔

غالب

غالب کا نظریہ فن شعر و سخن کو الہامی مانتا ہے۔ غالب اس فیض کو اسی فیاض ازل کا عطیہ سمجھتے ہیں جس نے سبزے کو اگنا، نہال کو بڑھنا، میوے کو پکنا اور لب کو گنگنانا سکھایا — گویا یہ سب کچھ طبعی ہے۔

ایک شاعر عام انسانوں سے مختلف اور برتر ہوتا ہے، اس کی یہ برتری دل گداختہ

کے طفیل ہوتی ہے — اسی سے شاعری — یا درد مجبوری نمودار ہوتا ہے۔

غالب کے نزدیک حسن معروضی بھی ہے اور موضوعی بھی یعنی حسن ایک جذبہ بھی ہے اور عمل بھی۔ مگر حسن بے نیاز شے نہیں، وہ اپنی دید کے لیے کسی نگاہ کا طلب گار ہے — اس لحاظ سے حسن خود ایک جذبہ ہے اور عاشق اور معشوق دونوں ایک ہی حقیقت کے دو رخ ہیں۔

غالب مفکر بھی تھے، اس لیے شاعری اور حقائق فکری کا لزوم ان کے یہاں مسلم ہے۔ وہ دیدہ وری کو تمام ذہنی اور تخلیقی سرگرمیوں کا ماحصل سمجھتے ہیں اور اندیشہ و عقل کو شاعری کا جزو لازم — مگر یہ خشک عقلیت نہیں بلکہ جذبے سے معمور عقلیت ہے۔ اس کے طفیل دیدہ ور کو دل سنگ کے اندر بھی بتان آزری کا رقص نظر آنے لگتا ہے۔

غالب عملی تنقید میں صحت لفظی اور قطعیت معنی کو بھی اہمیت دیتے ہیں — برہان قاطع کی بحثوں سے یہی ثابت ہوتا ہے — ان کا اصل زاویۂ نظر عملی تنقید سے زیادہ ان کے اشعار میں آئے ہوئے اصولوں سے متعین ہو سکتا ہے!

حواشی

(۱) اس کے باوجود شبلی اپنے ایک دوسرے مضمون میں بلاغت کو یونانیوں ہی کا تحفہ قرار دیتے ہیں غالباً یہاں انہوں نے مولانا حمید الدین فراہی کا قول نقل کیا۔ دیکھئے نظم القرآن و جمہرۃ البلاغہ (مقالات محولا بالا)۔

(۲) ان اصولوں کے لیے ارسطو کی کتاب البلاغت کے علاوہ سکاٹ جیمز کی کتاب "The Making of literature" دیکھئے اس کے علاوہ

Studies in Literary Modes by A. M. Clark. (Defence of rhetoric)

(۳) میرا مضمون، صنائع بدائع کی تشکیل نو (اورینٹل کالج میگزین)۔

(۴) اسحاق موسیٰ حسینی نے ۱۹۵۰ء میں امریکی یونیوسٹی بیروت سے اس مصنف پر ایک کتاب لکھ کر شائع کی ہے۔

(۵) خسرو کا نظریہ اسلوب۔ اورینٹل کالج میگزین۔ نومبر ۱۹۵۰ء۔

(۶) ڈاکٹر وحید قریشی نے فیضی کے نظریہ شعر پر عمدہ مضمون لکھا ہے اس سے استفادہ کیا جا سکتا ہے۔

محمد حسین آزاد

آزاد[1] کا حقیقی کارنامہ ان کی انشا پردازی ہے — مگر وہ ایک عملی نقاد بھی تھے اور عملی تنقید کے دوران میں انہوں نے شعر و سخن کی ماہیت، شاعری کے منصب اور اس کے عروج و زوال کے بارے میں بھی اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ انہوں نے سخن دان فارس اور آب حیات میں خاص طور سے شاعری اور انشا پردازی کی بحثیں اٹھائی ہیں جن میں سے بعض واقعی قابل توجہ ہیں۔ ان کتابوں کے علاوہ، انہوں نے لاہور کے مشاعروں میں جو لیکچر دیے[2] ان سے بھی ان کا نقطہ نظر واضح ہوتا ہے۔

یہ تو معلوم ہے کہ آزاد اس ادبی تحریک کے بانیوں میں تھے جسے "نیچرل شاعری کی تحریک" کہا جاتا ہے، اس لیے قدرتی طور سے انہیں شاعری کے نئے تصورات کا پیش رو سمجھا جاتا ہے۔ حسن اتفاق سے ان کے یہ خیالات ان کے مذکورہ بالا دو لیکچروں میں موجود ہیں ان کا خلاصہ یہ ہے کہ آزاد نے مروجہ شاعری کی توسیع کی ضرورت محسوس کی اور کہا کہ "تمہاری شاعری چند محدود احاطوں اور زنجیروں میں مقید ہے اس کے آزاد کرانے کی کوشش کرو۔"

آزاد نے اپنی نظموں (یا مثنویوں) کے بارے میں لکھا ہے کہ ان میں انہوں نے کئی قسم کی قیدوں کو توڑا ہے۔ بحور کے معاملے میں بھی قدم آگے بڑھایا ہے — اور لکھا ہے کہ چونکہ ہمیں ہر قسم کے مضامین کو منظوم کرنا ہوگا اس لیے "کچھ گناہ نہ ہوگا اگر ہم قصیدے یا غزل کی بحر میں مثنوی کہہ دیں —!"

جس مشاعرے میں یہ لیکچر دیا گیا تھا وہ حکومت کے ایما پر منعقد ہونے والے مشاعروں میں سے ایک تھا —، اس قسم کی نظمیں دراصل سرکاری مدارس کے لیے درکار

تھیں، اور ان کے لیے مشاعروں کو ایک ذریعہ بنایا گیا تھا اور اس غرض کے لیے (بظاہر یہی معلوم ہوتا ہے کہ) انگریز حکام نے نئی شاعری کا تصور بھی خود ہی مصنفوں اور شاعروں کو دیا ہے تاہم جس کامیابی سے ان مصنفوں نے ان خیالات کو اپنایا وہ قابل توجہ ہے۔

بہرحال آزاد نیچرل شاعری کے بانیوں میں ہیں مگر یہ نیچرل شاعری کیا تھی — اس کا تصور لیفٹیننٹ گورنر صاحب پنجاب کے الفاظ میں یہ تھا کہ:

"شاعر کو چاہیے کہ جو لکھے ایسا لکھے کہ سنتے ہی انسان کا دل راستی کی طرف مائل ہو اور ہمدردی، پاک دامنی اور خوش اخلاقی کی طرف راغب ہو۔
باغ کی سبزی اور ہریاول، غروب آفتاب کے وقت افق کی خوش نمائی اور اس کے طلوع کے وقت جو خدا کی صنعت کاملہ کا نمونہ ہے کہ شاعر ہی خوب سمجھ سکتا ہے پس اسے چاہیے کہ ان کیفیتوں کے بیان سے خاص و عام کے دلوں پر اثر پیدا کرے تاکہ مشکل کے وقت عبرت حاصل کریں اور فرحت کے وقت اس نعمت غیبی کا شکر بجالائیں۔"

اس سے یہ ظاہر ہوا کہ مذکورہ "نیچرل شاعری" میں "خدا کی صنعت کاملہ" (نیچر) کی تصویر کشی کے علاوہ دو نصب العین اور بھی تھے۔ اول نیکی اور اندرونی پاکیزگی پیدا کرنا۔ دوم عبرت انگیزی! — اور چونکہ یہ تمام معاملہ فرمائشی تھا اس لیے مصرع طرح کی بجائے موضوع پہلے سے مقرر ہو کر شاعری ہوتی تھی — بنابریں اس شاعری کے نمونوں کا بے مزہ ہونا تو قدرتی امر تھا — لیکن درسی ضرورتوں کی وجہ سے اس میں اخلاقی تلقین اور عبرت (Didactic) کے مضمون کا نمایاں ہونا قدرتی تھا — تاہم اس کی وجہ سے شاعری کے تصورات میں بڑی تبدیلی پیدا ہوئی اور حالی اور آزاد دونوں اچھی نظمیں بھی لکھ سکے۔

مندرجہ بالا خیالات کی جھلک سخن دان فارس اور آب حیات میں بھی ہے۔ اگرچہ ان دونوں کتابوں کا موضوع اور طریق کار اصول تنقید سے زیادہ (ایک میں) لسانی، تاریخی اور ثقافتی ہے اور (دوسری میں) شعرائے اردو کی تاریخ (اور اس کے ضمن میں عملی تنقید) ہے، — اور بھی غور و فکر سے آزاد کے تصورات اور خیالات کی مختصر سی روداد مرتب کی جا سکتی ہے۔

سخن دان فارس کے ایک حصے میں آزاد نے لسانیاتی بحث کی ہے لیکن یہ بحث ایک لحاظ سے لفظوں کے علم اور مفاہیم کے علم (Semantics) سے — جس پر رچرڈز

نے بہت کچھ لکھا ہے، متعلق ہو جاتی ہے۔ اس لیے تنقید کے نقطہ نظر سے (جس میں زبان
کے استعمال کی بحث بڑی اہمیت رکھتی ہے) خاصی کار آمد ہے۔ آزاد نے لکھا ہے کہ
ہر قوم کی زبان میں پہلے اشیا اور کام ہوتے ہیں پھر ان کے لیے لفظ یعنی اسما اور
افعال ہوتے ہیں — اگر اہل ایران کو پرانے زمانے میں شعر کہنا نہ آتا تھا تو یہ الفاظ کہاں
سے آئے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ زبان ایک عملیاتی تجربہ ہے اور شاعری اس کی اولین
معاون ہے۔

زبان کی ابتدا کی بحث کے بعد آزاد لکھتے ہیں کہ "زبان وہ اظہار خیال کا وسیلہ ہے
کہ متواتر آوازوں کے سلسلے میں ظاہر ہوتا ہے جنہیں تقریر یا سلسلہ الفاظ یا بیان یا عبارت
کہتے ہیں۔ یہ عبارت یا بیان ہمارے خیالات کی زبانی تصویر ہے۔" آزاد کہتے ہیں کہ
"خیالات کا مرتبہ زبان سے اول ہے۔ اور انسان اپنے خیالات کو ظاہر کرنے کے لیے تین
طریقے اختیار کرتا ہے۔ اشارے، تقریر، تحریر۔" آزاد نے اشارات کی اہمیت اور ان کی
صورتوں پر خیال انگیز بحث کر کے لکھا ہے کہ "اشاروں کی رہنمائی نیچر (طبیعت) نے خود
کی۔ طبیعت کے استاد نے سب کو ایک ہی نام سکھایا۔"

اس سلسلے میں لفظ اور ان کے معنی کی بحث اہم ہے، آزاد نے عباد بن سلیمان
ضمیری کا یہ قول نقل کیا ہے کہ الفاظ اپنے حروف، اعراب اور آوازوں کے ذریعے سے
خود بخود اپنے معنی بتلاتے ہیں — آزاد نے اس سے اتفاق نہیں کیا اور کہا ہے کہ زبان
انسان کی آواز، دل اور اشارات اعضائی کا مجموعہ ہے، جو ایک تغیر پذیر ارتقا پذیر چیز ہے۔
تہذیب، نظام سلطنت اور جغرافیائی حالات سے اثر قبول کرتی ہے۔ اس کی زندگی کے چار
ستون ہیں۔ (۱) قوم کا ملکی استقلال۔ (۲) سلطنت کا اقبال۔ (۳) مذہب۔ (۴) تعلیم و تہذیب،
— زبان کا انقلاب کلی اکثر انقلاب تاریخی سے ہوتا ہے۔ "جب ایک قوم دوسری قوم سے
ملتی ہے تو جس طرح ان کے کاروبار خلط ملط ہوتے ہیں۔ اسی طرح ان کی زبانیں بھی مل
جاتی ہیں — ادب و انشا کے اسالیب نیا رنگ اختیار کر لیتے ہیں۔ اسلام سے پہلے اور اس
کے بعد بھی ایران میں ان تاریخی انقلابات نے ادب اور اس کے اظہارات کو ہر بار متاثر
کیا۔ عربی زبان جب فارسی زبان سے ملی تو اس سے عجیب و غریب تبدیلیاں نمودار ہوئیں۔
اسی طرح ادب فارسی نے ہندوستان میں اپنا خاص رنگ اختیار کیا۔ کسی ملک کی انشا پردازی
ملکی معاشرت اور اس کے جغرافیائی حالات سے بھی متاثر ہوتی ہے — لفظوں میں،

استعاروں میں،علامتوں میں، تشبیہات میں — اندرونی لہجے میں - ہر جگہ یہ اثر ظاہر ہوتا ہے۔

آزاد نے ان لسانیاتی بحثوں کو مسائل ادب کی تفہیم کے لیے استعمال کیا ہے۔ ان کا قول ہے کہ صحیح اظہار اپنی ہی زبان میں ممکن ہو سکتا ہے [یاد رہے کہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے بھی اس پر بہت زور دیا تھا۔] اور اظہار کی اصلی زبان وہی ہے جو جمہور میں مروج ہوتی ہے — عام و خاص کی زبان — نہ کہ خواص کی زبان! سخن دان فارس کا (ہمارے موجودہ موضوع کے اعتبار سے) سب سے قیمتی حصہ وہ ہے جس میں انہوں نے لفظوں کے معانی میں تغیرات اور ان کی مختلف لطافتوں کا ذکر کیا ہے — ، اس حصے کو لفظوں کے معانی کی فلسفیانہ تحقیق سمجھنا چاہیے جسے ادب کی اصولی بحثوں میں جگہ دی جا سکتی ہے۔

آزاد نے آب حیات میں بھی لفظ شناسی پر تھوڑا بہت لکھا ہے اگرچہ اس کا دائرہ مختلف ہے کیونکہ یہ کتاب ایک تذکرہ یا شاعری کی تاریخ ہے تاہم اس میں شعری تنقید کے بھی کچھ واضح اصول سامنے آ گئے ہیں۔ آزاد جانتے تھے کہ شعرا کی رتبہ شناسی کا جو طریقہ تذکروں میں ہے، اس سے جدید ذہن کے لوگوں کی تسلی نہیں ہو سکتی۔ اس لیے انہوں نے آب حیات کے دیباچے میں وضاحت کرتے ہوئے لکھا کہ ان تذکروں سے:

> "نہ کسی شاعر کی زندگی کی سرگذشت کا حال معلوم ہوتا ہے، نہ اس کی طبیعت اور عادات و اطوار کا حال کھلتا ہے، نہ اس کے کلام کی خوبی اور صحت و قبح کی کیفیت کھلتی ہے۔ نہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کے معاصروں کے اور اس کے کلام میں کن کن باتوں میں نسبت تھی۔"

آب حیات چونکہ ایک تذکرہ یا شاعری کی تاریخ ہے اس لیے قدرتی طور سے، اس سے باضابطہ تنقیدی کتاب ہونے کی توقع نہیں رکھی جا سکتی - پھر بھی اس کے وہ حصے کارآمد ہیں جن میں فارسی اور اردو، پھر اردو اور بھاشا اس کے بعد انگریزی اور اردو شاعروں کے طرز احساس اور تخلیقی طریقوں کی بحث اٹھائی ہے اور اس سلسلے میں اردو (فارسی) شاعری کی کچھ خوبیاں اور بہت سی کمزوریاں بیان کی ہیں۔ اور لکھا ہے کہ انگریزی تحریر کسی شے کا حال اس طرح بیان کرتی ہے کہ ہوبہو تصویر آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہے مگر اردو شاعری رنگین الفاظ اور نازک مضمونوں سے خیال میں شوخی کا لطف پیدا کرتی

ہے ــــ ۔" یہ واضح رہے کہ آبِ حیات میں اصلیت کو کئی موقعوں پر ضروری قرار دیا ہے۔

اظہار واقعیت پر یہ زور نیچرل تحریک کے زیر اثر ہے مگر تعجب ہے کہ نظم اردو کی تاریخ کی ابتدا میں وہ یہ بھی لکھتے ہیں کہ :

"فلاسفہ یونان کہتے ہیں شعر خیالی باتیں ہیں جن کو واقعیت اور اصلیت سے کوئی تعلق نہیں ــــ اس خیال کو سچ کی پابندی نہیں ہوتی۔"

یہ رائے عجیب ہے اس لیے کہ افلاطون اور ارسطو دونوں نے اپنے اپنے طریقے سے (ایک نے منفیانہ اور دوسرے نے اثباتی طور پر) شاعری میں صداقت کو ضروری خیال کیا ہے۔ ارسطو نے بھی اپنے طریقے سے شاعرانہ سچائی کو تاریخی سچائی سے افضل قرار دیا ہے اور افلاطون نے بھی، ارسطو کا نظریۂ امکان وقوع بھی یہ نہیں کہتا کہ شاعری کے لیے سچ کی ضرورت نہیں۔ اس کا مطلب فقط یہ ہے کہ شاعری کے لیے تاریخی یا واقعاتی سچائی ضروری نہیں۔ عمومی سچائی کا تو کسی نے انکار نہیں کیا۔ طرز بیان کی بات الگ ہے۔ عمومی سچائی شاعرانہ تخیل کے پیرائے میں بھی ادا ہو سکتی ہے۔ اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ شاعر جب تخیل کو استعمال کرتا ہے تو سچائی کو ترک کر دیتا ہے۔

شاعر کے تخلیقی عمل کے بارے میں آزاد کا خیال ہے کہ جب شاعر پر جذبات طاری ہوتے ہیں اور یہ شدت جب قوت بیان سے ٹکر کھاتی ہے تو زبان سے خود بخود موزوں کلام صادر ہو جاتا ہے۔

آزاد کے نزدیک نظم ایک عجیب صنعت ہے۔ اس میں جو چیز بیان کو کچھ اور ہی بنا دیتی ہے وہ موزونیت ہے ــــ شاعر ایک خاص طبیعت لے کر آتا ہے۔ وہ حواس کے ذریعے زندگی کے رد عمل محسوس کرتا رہتا ہے ــــ اور پھر ایک خاص لمحے میں اپنے خیالات کو نظم کی شکل دے دیتا ہے ــــ

کلیم الدین احمد نے آزاد کی عملی تنقید پر اظہار خیال کرتے ہوئے ان کے تنقیدی طریقے کو غیر تشفی بخش قرار دیا ہے اور لکھا ہے کہ :

"جن کے دماغوں میں انگریزی لالٹینوں سے روشنی پہنچی ہے وہ آب حیات پر بھی حرف رکھتے ہیں۔"

آب حیات پر اعتراض یہ ہے کہ اس کا انداز تذکرہ نگاران قدیم سے کچھ زیادہ

مختلف نہیں۔ اس میں تنقید کی راست اور قطعی زبان استعمال کرنے کے بجائے رنگینیٔ عبارت آرائی، تصنع، تکلف اور آرائش بیان سے کام لیا گیا ہے، اس کے علاوہ تحقیق کی کمی کی شکایت بھی کی گئی ہے۔

یہ سب کچھ درست ہو تب بھی کلیم کے اس خیال سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا کہ "آزاد میں نقد کا مقادہ بالکل نہ تھا" — حسب معمول ان کی یہ رائے بھی بہت سخت ہے، بلاشبہ آزاد کا طریق تنقید مذاق جدید کے مطابق نہیں لیکن ان کی شعر فہمی اور ذوق سخن سے انکار بہت بڑی ناانصافی ہے — ایک خاص تہذیبی ماحول کی روشنی میں کسی خاص زمانے کی شاعری کے خصائص کو سمجھانے میں آزاد کو جو ملکہ حاصل تھا وہ بہت کم لوگوں کے حصے میں آیا ہے۔ ان کے انداز نقد و نظر میں تاثراتی اور ذوقی معیاروں کے ہمراہ تہذیبی ماحول بھی موجود رہتا ہے — وہ قدیم ادب کو اس ماحول کی پیداوار سمجھتے ہیں، اس کے علاوہ کسی شاعر کی شاعری کی تفہیم کے لیے اس کی شخصیت اور سوانح حیات سے مدد حاصل کرتے ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ انہوں نے اپنی تنقید کو ادبی تخلیق بنانے کی کوشش میں اپنے اصولوں کو ابھرنے کا موقعہ نہیں دیا۔ مگر ان خوشنما تحریروں کے اندر تنقیدی اصول موجود ہیں۔

حواشی

(۱) ڈاکٹر محمد صادق صاحب کے بیان کے مطابق آزاد ۱۸۳۰ء میں پیدا ہوئے۔ انتقال ۱۹۱۰ء۔ [ملاحظہ ہو ڈاکٹر محمد صادق کی انگریزی کتاب محمد حسین آزاد]

(۲) ایک لیکچر اگست ۱۸۶۷ء کو ہوا (خیالات درباب نظم اور کلام موزوں کے)۔ دوسرا لیکچر ۱۹ اپریل ۱۸۷۴ء کو ہوا (جو مشاعرے کے جلسے میں دیا تھا) یہ لیکچر نظم آزاد کے دیباچے کے طور پر چھپا ہے

(۳) ملاحظہ ہو محمد اسلم فرخی صاحب کی کتاب محمد حسین آزاد جلد اول، ص ۲۳۸، (لیفٹیننٹ گورنر پنجاب کی تقریر کے اقتباسات)۔

سر سید احمد خاں

سر سید باضابطہ نقاد نہ تھے لیکن چونکہ کل قومی زندگی کے نقاد تھے اس لیے قدرتاً شعر و ادب کے سلسلے میں بھی انہوں نے خیالات کا اظہار کیا۔ سر سید ۱۸۵۷ء تک محققانہ مؤرخانہ تصانیف میں منہمک رہے۔ انقلاب کے بعد رفتہ رفتہ مغربی اثرات قبول کرتے گئے — پہلے پہلے وہ مستشرقین (یورپ کے وہ علما جو مشرقی کتابوں کا مطالعہ کرتے تھے اور ان کی تشریح یا ترجمہ یا ان کی تصحیح و طباعت میں دلچسپی رکھتے تھے) کے طور طریقوں سے متاثر رہے، چنانچہ غازی آباد میں ایک سائنٹفک سوسائٹی قائم کی اور ترجمے کیے اور کرائے — لیکن ۶۹-۱۸۷۰ء کے سفر انگلستان کے بعد ان کا زاویۂ نظر بدل گیا تھا اب ان کا یہ خیال ہوا کہ مشرقی علوم میں وقت ضائع کرنا بیکار ہے۔ انہوں نے رسالہ تہذیب الاخلاق کا اجرا کیا اور اس میں مسلمانوں کی قومی زندگی کے مختلف پہلوؤں پر مضمون لکھے جن میں اس وقت ہمارے پیش نظر وہ مضامین ہیں جن کا تعلق ادب کے نظریے سے ہے۔

سر سید نے تہذیب الاخلاق (مارچ ۱۸۷۲ء) کے ایک مضمون میں پرانی شاعری پر تنقید کرتے ہوئے لکھا کہ "علم ادب و انشا کی خوبی صرف لفظوں کے جمع کرنے اور ہم وزن اور قریب التلفظ کلموں کی تک ملانے اور دور از کار خیالات بیان کرنے اور مبالغہ آمیز باتوں کے لکھنے پر منحصر ہے ......"

"فن شاعری .... میں مضمون بجز عاشقانہ کے اور کچھ نہیں وہ نیک جذبات کو ظاہر نہیں کرتا بلکہ ان بدجذبات کی طرف اشارہ کرتا ہے جو ضد حقیقی تہذیب و اخلاق کے ہیں۔"

انہوں نے لکھا کہ خیال بندی کا طریقہ اور تشبیہ و استعارہ کا قاعدہ ایسا خراب و

ناقص پڑ گیا ہے جس سے طبیعت پر تعجب تو آتا ہے مگر اس کا اثر مطلق دل میں یا خصلت میں، یا انسانی جذبے میں جس سے متعلق ہے کچھ بھی نہیں ہوتا۔

"شاعر کو یہ خیال ہی نہیں کہ فطرتی جذبات اور ان کی قدرتی تحریک اور ان کی جبلی حالت کا کسی پیرایہ یا کنایہ یا اشارہ یا تشبیہ و استعارہ میں بیان کرنا کیا کچھ دل پر اثر کرتا ہے۔"

اس اقتباس کی مدد سے ان کے اصولی خیالات کو یوں پیش کیا جا سکتا ہے:

(۱) شاعری کے لیے "فطرتی" جذبات اور قدرتی تحریک اور نیچرل طریق اظہار لازمی ہے۔

(۲) شاعری وہ ہے جو ہمارے دل پر اثر کرے، اور ان سچے جذبات کو ابھارے جو ہر صحت مند آدمی کے جذبے ہیں، محض ندرت اور غرابت اور تعصب انگیزی کوئی شے نہیں۔ محض خیال بندی بھی مقصود نہیں بلکہ مضموں کی تاثیر مطلوب ہے۔

(۳) شاعری کو "بدجذبات کے اظہار کا وسیلہ نہیں بنانا چاہیے۔ سچی شاعری وہ ہے جو خصلت پر اثر کرے اور انسان کے نیک جذبات کو بیدار کرے۔"

(۴) شاعری اور ادب قومی اخلاق کی اصلاح اور قومی تعمیر کے وسائل ہیں۔

(۵) قدیم روایت سے ہٹ کر اپنے زمانے اور وقت کے خیالات کو ادب میں داخل کرنا چاہیے۔

سرسید نے بعد میں بھی کئی موقعوں پر "علم و ادب و انشا" پر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے [۱] - ان سب میں یہی تصورات رواں دواں نظر آتے ہیں جو گزشتہ اقتباسات میں موجود ہیں۔ انہوں نے سب سے زیادہ نیچر اور نیچرل پر زور دیا ہے اور اس سے ہر اچھی چیز مراد لی ہے (مگر اس کی وضاحت وہ نہیں کر سکے کہ نیچرل ہے کیا؟ بلکہ خود مغرب کے مصنف بھی نہیں کر سکے) قطعی یہ معلوم ہوتا ہے کہ سرسید شاعری کے لیے قدرتی جذبات اور ان کے لیے مانوس اور فطری اظہار کو بے حد ضروری سمجھتے ہیں (اگرچہ وہ نیچر اور نیچرل کے ان معنوں سے کلی طور پر واقف معلوم نہیں ہوتے جو اس دور کے یورپ اور انگلستان میں ان سے وابستہ تھے)۔

انہوں نے "نیک جذبات" کی بھی تشریح نہیں کی مگر ان کی مراد نیک جذبات کے اس تصوّر سے ہے جو اسلامی دنیا میں اس وقت موجود تھا۔ کم از کم سنجیدہ شرفا کے نزدیک۔

ان جذبات کی نوعیت انفرادی بھی ہے اور اجتماعی بھی — ! قومی وقار اور "آبر" وغیرہ کے مضامین کو ادب میں شامل کرنے پر انہیں خود بھی فخر ہے — لہٰذا یہ اجتماعی اوصاف، ان کے مضامین کے تصوّر میں شامل ہیں۔ انہوں نے لکھا کہ "جو لطف ہو مضمون میں ہو نہ کہ اس کے ادا میں — "اس سے بھی جذبے کی سچائی اور خلوص کی اہمیت کا اظہار ہوتا ہے۔ مولانا محمد حسین آزاد کو ایک خط میں ان کی نظموں پر (جو انہوں نے لاہور کے مشاعروں میں پڑھیں) مبارک باد پیش کی اور لکھا — کہ "نیچر کو اور زیادہ کرو" اردو نثر میں بھی صفائی اور سادگی کے ساتھ ساتھ اخلاق (انفرادی و اجتماعی) کو سنوارنے والے سچے مضامین پر زور دیا ہے اور مضمون نگاری میں ایڈیسن اور سٹیل — (اور شاعری میں ملٹن اور شیکسپیئر) کی پیروی کی تلقین کی ہے۔ انہوں نے تاریخ کے سلسلے میں بھی تخیل کی بجائے خارجی جزئیات نگاری پر زور دیا اور اس میں معروضی سچائی کو بڑی اہمیت دی (المامون کا مقدمہ)، مضمون (جذبات کی) سچائی اور اس کے قدرتی اظہار پر غیر معمولی زور دیا ہے — مگر سچ یہ ہے کہ اردو فارسی شاعری میں مبالغہ کی صحیح اہمیت وہ نہیں سمجھ سکے، وجہ اس کی یہ ہے کہ سرسید عملی طبیعت کے آدمی تھے، فطری استعداد اور زندگی کے نصب العین کے لحاظ سے محقق اور مصلح تھے۔ انہوں نے اردو شاعری کو دوسروں کی عینک سے ایسے زمانے میں دیکھا جب وہ ایک بہت بڑے مناظرے میں سرگرم عمل تھے۔ مخالفوں کے تعصبات نے انہیں بھی قدرے یک رُخا بنا دیا تھا۔

تاہم اس میں شبہ نہیں کہ انہوں نے جدید مغربی خیالات کو جذب کرنے کا میلان پیدا کیا۔ اور ایک لحاظ سے بعد کی ترقی پسند تحریک کے پیشرو ثابت ہوئے، سرسید نے جذبے کی صداقت پر جتنا زور دیا ہے اس سے زیادہ عقل کی کار فرمائی کو ضروری قرار دیا ہے[1]۔ اسی طرح توازن، نظم و ضبط اور رکھ رکھاؤ پر بھی اصرار کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے طرز احساس کو "نو کلاسیکی" طرز احساس کہا گیا ہے۔

حواشی

(۱) سرسید نے خود زیادہ تنقید نہیں کی مگر آنے والے دور کے اکثر ناقدین نے (جن میں ان کے معاصرین بھی شامل ہیں)، ان کا اثر قبول کیا — خصوصاً حالی نے۔ (دیکھئے حالی کا ذہنی ارتقا از ڈاکٹر غلام

مصطفیٰ)۔

(۲) مضمون تہذیب الاخلاق : یکم محرم ۱۲۸۹ھ، مضمون تہذیب الاخلاق، طریقہ تعلیم مسلماناں، ۱۰ ربیع اول ۱۲۸۹ھ، مضمون تہذیب الاخلاق یکم ذی الحجہ ۱۲۸۹ھ، مضمون ایضاً یکم محرم ۱۲۹۰ھ، و یکم محرم ۱۲۹۱ھ، و یکم محرم ۱۲۹۲ھ سرسید کا خط آزاد کے نام (۱۸۷۴ع)۔ ۱۸۷۵ع۔

(۳) سرسید کا اثر ادبیات اُردو پر (میرا مضمون :در مباحث: نیز اُردو نثر سرسید کے زیر اثر)۔

حالی

حالی کا مقدمہ شعر و شاعری لہ اُردو میں نئی تنقید کی اولین باضابطہ کتاب الاصول سمجھی جاتی ہے (اگرچہ ان کے تنقیدی خیالات ان کی لکھی ہوئی سوانح عمریوں میں بھی بکھرے ہوئے ملتے ہیں)۔ ان تصورات کی فہرست یوں بن سکتی ہے :

I- شعر کی ماہیت اس کا منصب اور اس کے ضروری اوصاف۔

II- شاعری کا تعلق اجتماعی زندگی سے اور اس کی افادیت۔

III- شاعری کا تعلق قومی تاریخ و تہذیب سے!

IV- اُردو شعری اصناف کا تجزیہ، ان کی خامیاں اور ان کی اصلاح۔

V- اسلوب بیان زبان اور پیرایہ ہائے اظہار کی صورتیں اور زبان اور لفظیات کی اہمیت۔

VI- نثری اصناف (مثلاً سوانح عمری) کے بارے میں حالی کے خیالات۔ شعر و شاعری پر حالی کے خیالات کا خلاصہ (جس حد تک کہ وہ مقدمہ میں ملتے ہیں) یہ ہے :

ا- حالی کہتے ہیں کہ شاعری بیکار چیز نہیں، بلکہ ایک مفید عمل ہے۔ اس کی تاثیر بھی تسلیم شدہ ہے۔ پولٹیکل معاملات میں شعر سے بڑے بڑے کام لیے گئے ہیں۔ حالی بعض مصنفوں کی اس رائے سے اتفاق کرتے ہیں کہ "سویلزیشن" کا اثر شعر پر بڑا ہوتا ہے جس قدر کہ علم زیادہ محقق ہوتا جاتا ہے اسی قدر تخیل جس پر شاعری کی بنیاد ہے گھٹتا جاتا ہے —، جب شائستگی زیادہ پھیلتی ہے تو یہ چشمے بند ہو جاتے ہیں" — (مقدمہ، وحید ایڈیشن۔ ص ۱۰۸)۔ اس کے باوجود ان کی رائے یہ ہے کہ مندرجہ بالا خیال کو من و عن تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔ اور یہ کہا جا سکتا ہے کہ شائستگی کے باوجود "ذہن نئی تشبیہیں اختراع

کرنے سے عاجز نہیں ہوا" ایضاً۔ ص ۱۰۹) کیونکہ جب تک زندگی کا پُر اسرار معمہ حل نہیں ہو جاتا — اور جب تک جذبات انسانی موجود ہیں تب تک تخیل کی طاقت کم نہیں ہو گی۔ ہاں شاعری کی وہ تعجب انگیزی جو ابتدائے فطرت میں تھی اب اس پر اضافہ نہیں ہو سکتا کیونکہ قدما نے جو کچھ کہا اس پر اضافہ نہیں ہو سکتا۔

۲۔ شاعری کا مقصد: حالی نے لکھا ہے کہ شاعری کا اخلاق سے گہرا تعلق ہے۔ "شعر اگرچہ براہ راست علم اخلاق کی طرح تلقین اور تربیت نہیں کرتا لیکن از روئے انصاف اس کو اخلاق کا نائب مناب اور قائم مقام کہہ سکتے ہیں۔" (ایضاً ص ۱۱۰)۔ "شعر کا اثر محض عقل کے ذریعے سے اخلاق پر ہوتا ہے۔"

۳۔ شاعری سوسائٹی کی تابع ہے۔ حالی کہتے ہیں کہ وہی شاعری جو قوموں کے لیے مفید ہوتی ہے سوسائٹی کے بگڑنے سے اس کی حالت بھی بدل جاتی ہے۔

۴۔ قومی سلطنتوں میں شعرا کی قدر مفید ہوتی ہے مگر شخصی حکومت میں مضر ہوتی ہے۔ حالی کا خیال یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاعری کی قدر جمہوریت ہی کر سکتی ہے اور شاعری کی مقبولیت جمہوریت ہی میں ہو سکتی ہے ورنہ شاعری خطرناک بن سکتی ہے۔ زمانہ جاہلیہ میں عربوں میں چونکہ شخصی حکومت نہ تھی بلکہ قبائل کی جتھ بندی تھی اور اس پر ان کی قومی عصبیت قائم تھی۔ اس لیے شاعری کی بہت قدر ہوتی تھی۔ شاعر اپنے قبیلے کا مفید رکن ہوتا تھا۔

۵۔ حالی کا خیال ہے کہ بُری شاعری سے سوسائٹی اور لٹریچر بلکہ زبان کو نقصان پہنچتے ہیں۔ مثلاً مبالغہ پسند شاعروں کی شاعری سے قوم کو بہت نقصان پہنچا اور لوگ 'اَن نیچرل' باتوں میں یقین رکھنے لگے۔ تاریخ اور جغرافیہ، ریاضی اور سائنس سے طبیعتیں بیگانہ ہو گئیں اور زبان کا دائرہ بھی تقلید کی وجہ سے تنگ ہو گیا اور موضوعات بھی محدود اور فرسودہ ہو گئے۔ جب حالت یہ ہو جائے تو شاعری کی اصلاح بھی قریباً ناممکن ہو جاتی ہے کیونکہ ایسی تقلید پسند سوسائٹی میں شاعری میں نئی روش پیدا کرنا بے حد مشکل امر ہے۔

۶۔ شاعری میں اصلاح کے لیے ضروری ہے کہ جہاں تک ممکن ہو اس کے عمدہ نمونے شائع کیے جائیں۔

۷۔ شاعری کے لیے صرف موزوں طبع ہونا کافی نہیں۔ بلکہ اعلیٰ طبقے کے شعرا کا کلام یاد ہونا چاہیے۔ (مگر حالی کا خیال ہے کہ یہ نصیحت عربی کے بارے میں درست ہے،

اردو کے بارے میں درست نہیں کیونکہ ان کے نزدیک اردو کی شاعری ابھی عالم طفولیت میں ہے) (ایضاً ص ۱۴۷)

پھر کہتے ہیں کہ "بعضوں کی رائے یہ ہے کہ ایک بار اساتذہ کے کلام پر تفصیلی نظر ڈال کر اس کو صفحۂ خاطر سے محو کر دینا چاہیے" — اور یہ رائے ان کے نزدیک پہلی رائے کے مقابلے میں زیادہ وقیع ہے۔

ان کا خیال ہے کہ شاعر کی ذات میں تین اوصاف کا ہونا لازمی ہے۔ ان میں سے ایک تو وہبی ہے یعنی تخیل، اور دو کسبی۔ یعنی صحیفۂ فطرت کے مطالعہ کی عادت اور الفاظ پر قدرت۔

۸۔ شعر کی ماہیت اور اس کے عناصر ترکیبی کے بارے میں حالی نے طویل بحث کی ہے۔

شعر یا شاعری کی بہت سی تعریفوں میں سے حالی میکالے کی پیش کردہ تعریف یا تصریح کو ترجیح دیتے ہیں اور وہ یہ ہے:

"شاعری.... ایک قسم کی نقالی ہے.... شاعر کی کل الفاظ کے پرزوں سے بنی ہوئی ہے... شاعری کا میدان اتنا وسیع ہے کہ بت تراشی، مصوری اور ناٹک بھی اس کی وسعت کو نہیں پہنچ سکتے، ... شاعری باوجودیکہ اشیائے خارجی کی نقل میں تینوں فنون کا کام دے سکتی ہے۔ اس کو تینوں سے اس بات میں فوقیت ہے کہ انسان کا بطون صرف شاعری ہی کی قلمرو ہے، شاعری ایک سلطنت ہے جس کی قلم رو اس قدر وسیع ہے جس قدر خیال کی قلم رو۔"

(وحید ایڈیشن ص ۱۳۰)

حالی نے ایک اور تعریف بھی لکھی ہے اور عربی، فارسی، اُردو اشعار کی مدد سے اس کی وضاحت بھی کی ہے۔ تعریف یہ ہے:

"جو خیال ایک غیر معمولی اور نرالے طور پر لفظوں کے ذریعے سے اس لیے ادا کیا جائے کہ سامع کا دل اس کو سن کر خوش یا متأثر ہو وہ شعر ہے۔ خواہ وہ نظم میں ہو یا نثر میں۔" (ایضاً)

حالی نے پہلی تعریف میں شاعری کو نقالی قرار دے کر باقی جو کچھ کہا ہے اس کا تعلق شاعری کے وسائل اور دوسرے فنون سے اور ان کی وسعت کے بارے میں ہے۔ دوسری

تعریف میں شاعری کا مقصد بیان ہوا ہے اور اس کی ماہیت کے بارے میں اشارے ہیں۔
کسی خیال کا غیر معمولی اور نرالے طور پر ظاہر ہونا گویا شعر ہے مگر اس شرط کے ساتھ کہ اس کا مقصد سامع کو خوش یا متاثر کرنا ہو۔

شعر کی ان تعریفوں میں جو کمی رہ گئی تھی حالی نے چند اور بحثوں سے اس کی تلافی کی کوشش کی ہے اور لکھا ہے کہ شاعری میں کمال حاصل کرنے کے لیے تخیل، مطالعہ کائنات اور تفحص الفاظ کی ضرورت ہے۔ آگے چل کر شعر کی لازمی خوبیوں کا یعنی سادگی، جوش اور اصلیت کا ذکر کیا ہے اور اصلیت اور نیچرل طرز بیان کی بحث چھیڑی ہے۔

حالی کی رائے میں تخیل ''ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربے یا مشاہدے کے ذریعے سے ذہن میں پہلے مہیا ہوتا ہے، یہ اس کو مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اسے الفاظ کے ایسے دلکش پیرائے میں جلوہ گر کرتی ہے جو معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ ہوتا ہے۔''

(ایضاً ص ۱۳۴)۔

حالی نے کئی مثالوں کے ذریعے تخیل کے عمل کو ظاہر کیا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ تخیل کو قوت ممیزہ کا محکوم رہنا چاہیے۔

مقدمے کا قیمتی حصہ وہ ہے جس میں اُردو شاعری کی اصناف کی تنقید ہے۔ غزل، قصیدہ، مثنوی — اور مرثیہ کا تجزیہ خاص طور سے اہم ہے۔ اس میں انہوں نے ان اصناف کی اصلاح کے لیے کچھ مشورے بھی دیے ہیں۔

مندرجہ بالا تلخیص کو سامنے رکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ حالی اپنی تنقید میں مرکزی طور پر اور محکم طور پر صرف اس فکر کے پابند ہیں جو سر سید احمد خاں کی تحریر و تقریر سے انہیں حاصل ہوا۔ ان کے خیالات پر مشرق و مغرب کے بعض دوسرے مصنفوں کے افکار کا پرتو بھی ہے مگر مرکزی فکر سر سید ہی کا معلوم ہوتا ہے۔

سر سید کے تصورات میں 'نیچر' اور 'نیچرل' کو جو اہمیت حاصل ہے اس پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ حالی جو لاہور میں کرنل ہالرائڈ کے مشاعروں کی لیے نظمیں لکھ چکے تھے اور اس سلسلے میں سر سید سے بھی داد پا چکے تھے، مقدمے میں نیچرل شاعری کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''نیچرل شاعری سے وہ شاعری مراد ہے جو لفظاً و معناً دونوں حیثیتوں سے نیچر یعنی

فطرت یا عادت کے موافق ہو۔ لفظاً نیچرل کے موافق ہونے سے یہ غرض ہے کہ شعر کے الفاظ اور ان کی ترکیب و بندش تا بمقدور اس زبان کی معمولی بول چال کے موافق ہو جس میں وہ شعر کہا گیا ہو ....."

"نیچرل کے موافق ہونے سے یہ مطلب ہے کہ شعر میں ایسی باتیں بیان کی جائیں جیسی کہ ہمیشہ دنیا میں ہوا کرتی ہیں یا ہونی چاہیں۔" یہ "ہونی چاہیں" کی قید نیچر کی ان عمومی سچائیوں کی یاد دلاتی ہے جن پر جانسن نے زور دیا تھا۔

سرسید نے ۱۸۷۴ء میں مولانا محمد حسین کو خط لکھتے ہوئے نیچرل شاعری کی تعریف کی اور پھر یہ تلقین کی:

"اپنے کلام کو اور زیادہ نیچر کی طرف مائل کرو۔" جس قدر کلام نیچر کی طرف مائل ہو گا اتنا ہی مزہ دے گا۔"

اس طرز فکر پر یورپ کی سائنسی فطرت پرستی Naturalism (جس میں سرسید مبتلا تھے) کے علاوہ ورڈز ورتھ کے تصور کا بھی شدید اثر معلوم ہوتا ہے۔ مگر حالی ورڈزورتھ کے پورے نظریے سے باخبر نہ ہو سکے تھے۔ کیونکہ وہ مجموعی طور پر شعر و شاعری کے عمل کو میکانکی عمل کے بہت قریب سمجھتے ہیں۔ "شاعری کے لیے صرف موزوں طبع ہونا کافی نہیں بلکہ اعلیٰ طبقے کے شعرا کا کلام یاد ہونا چاہیے۔" (بوئیلو نے بھی یہی کہا تھا)۔ ورڈزورتھ کے نزدیک "شاعری شدید جذبات کے وفور اور ان کے بے ساختہ اظہار کا نام ہے" یعنی حالی کی بے ساختگی ورڈزورتھ کی بے ساختگی سے خاصی مختلف شے بن جاتی ہے۔ اس کے علاوہ ورڈزورتھ نے شاعری کو علم کی ایک قسم قرار دے کر یہ ثابت کیا کہ سائنسی علم کی ترقی یا شائستگی کی ترقی سے شاعری کا کچھ نہیں بگڑتا مگر حالی کہتے ہیں کہ "جب شائستگی زیادہ پھیلتی ہے تو یہ تخیل کے چشمے بند ہو جاتے ہیں" — اگرچہ ضمناً اس خیال سے الگ ہونے کی بھی ایک راہ نکال لی ہے۔

تنقید میں سرسید کے مرکزی خیالات کے زیر اثر ہونے کا ایک بڑا ثبوت یہ بھی ہے کہ وہ جابجا زبان اُردو کو ناقص اور اعلیٰ شاعری کے نقطۂ نظر سے ناتمام زبان کہنے لگتے ہیں، مشرقی علوم اور مشرقی ادبیات کے بارے میں سرسید کا یہ عام لہجہ ہے (جس کی ابتدا ایک مصلحت وقتی تھی مگر اس کی انتہا ان علوم میں آداب کے خلاف تعصب سے جا ملی)۔ تعجب ہے کہ حالی نے شیفتہ اور غالب کی ادبی فضا دیکھی تھی پھر بھی وہ اس تعصب میں بہہ

جاتے ہیں — ، غالب کے زمانے تک سائنسی اور علمی لحاظ سے اُردو زبان کا ناقص ہو
مسلم مگر جس زبان نے میرؔ، انیس، نظیر اور غالب جیسے شاعر پیدا کیے ہوں اس کو ادبی لحاظ
سے ناقص کہنا زیادتی ہے۔

ڈاکٹر وحید قریشی کو یہ گلہ ہے کہ حالی قدیم بلاغتی نظام کی طرف جھکاؤ رکھتے ہیں مگر
مجھے کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ حالی نے قدیم بلاغتی نظام سے ہٹ کر شعر و شاعری کے
اس تصور کو بھی دھندلا کر دیا ہے جو بلاغتی نظام کے عمل نے عام طور سے پیدا کر رکھا تھا۔
اگر وہ بلاغتی نظام پر ہی رہتے تو اپنی شاعری کا اچھا تصور دلا سکتے تھے۔

صحیح یہ معلوم ہوتا ہے کہ حالی عملی تنقید اچھی کرتے ہیں۔ چونکہ وہ ذوق شعری
سے بدرجہ کمال متصف ہیں اس لیے اچھے شعر کی شناخت میں بے نظیر ہیں، اس پر ان کا یہ
خاص وصف ہے کہ وہ عموماً شعر کی وضاحت اور تشریح خوب کرتے ہیں۔ شبلی میں بھی یہ
وصف موجود ہے اور پرانے سب عملی نقادوں میں عموماً یہ وصف موجود تھا مگر ایسے نقادوں
کی اصول بندی عموماً کمزور رہی۔ حالی بھی اصول بندی میں کمزور ہیں۔ سبب یہ کہ وہ نئے
اور پرانے خیالات کی کش مکش میں کوئی واضح نظریہ پیدا نہیں کر سکتے۔ للہذا اصول کی بحث
میں الجھ جاتے ہیں البتہ اچھے شعر کو سمجھتے ہیں اور سمجھانے میں بھی کامل ہیں۔

بایں ہمہ کہا جا سکتا ہے کہ حالی نے شعر کے لیے تجربے کی سچائی اور اس کے اظہار
کے لیے سادگی کو ضروری قرار دیا ہے۔ یہی ان کے مقدمے کے اصولیاتی حصے کا شاہکار
ہے۔ البتہ اصناف سخن کی تنقید میں تشریحی اور تنقیدی طریقے کے ذریعے انہوں نے اُردو
(فارسی) شاعری کا ایک عمدہ اور خیال انگیز تجزیہ پیش کیا ہے۔

حالی شعر و شاعری کے اجتماعی عوامل اور اثرات کے معترف ہیں ۔ ان کے نزدیک
مادہ پہلے ہے اور خیال اس کی پیداوار ہے۔ اس لیے بعض ترقی پسند مصنفین نے انہیں
مادیت پسند نقاد ثابت کیا ہے۔ لیکن حالی نے شاعری کی اخلاق آموزی پر بھی زور دیا۔
رسکن کی طرح حالی نے بھی کہا ہے کہ : "ازروئے انصاف اس کو اخلاق کا نائب مناب اور
قائم مقام کہہ سکتے ہیں" — اگرچہ رسکن سے وہ یوں مختلف ہیں کہ موخرالذکر کے نزدیک
آرٹ اور اخلاق ایک ہی چیز کے دو نام ہیں اور ظاہر ہے کہ حالی کا موقف یہ نہیں (کہ
آرٹ خود اخلاق ہے۔) اس سے معلوم ہوا کہ ترقی پسندوں کا تجزیہ ان کے بارے میں
درست نہیں۔

حیات سعدی میں انہوں نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان میں بے حد تضاد ہے — وہ سوانح عمری کو قوم میں زندہ دلی پیدا کرنے کا ذریعہ سمجھتے ہیں (حیات سعدی) اور شاعری کو کوئی اہم واقعہ نہیں سمجھتے (مقدمہ یادگار غالب) انہوں نے حیات جاوید کی مدد سے اسلوب کے متعلق ایک خاص تصور ہمیں دیا ہے ۲ — وہ بھی کبھی میکانکی اور کبھی نیچرل — ان دونوں انتہاؤں کے درمیان کبھی ایک طرف جھک جاتے ہیں کبھی دوسری طرف!

ان کی سوانح عمریوں میں جو تنقیدی خیالات ہیں ان سے قطع نظر، مقدمہ مستقلاً ایک قیمتی کتاب اصول ہے۔ فکری تضادات سے کوئی مفکر بھی پاک نہیں ہو سکتا، لہٰذا حالی بھی پاک نہیں۔ انہوں نے اپنے زمانے کی اجتماعی ضرورتوں کے مطابق اور اپنے دبستان کی مخصوص روایتوں کے اندر رہ کر شاعری کی ماہیت اور منصب پر (ناتمام ہی سہی مگر) فکر انگیز بحث کی ہے اور اپنی شاعری کو سچائی (اصلیت اور واقعیت) اور اجتماعی افادیت کے اصولوں سے متعارف کرایا ہے — اور اس کے لیے اظہار کے نیچرل طریقوں کو ضروری قرار دے کر شاعری اور عوام کے جمہوری رشتوں کی توثیق کی ہے۔

حواشی

(۱) یہ دیوان حالی کا مقدمہ ہے۔ بعد میں مستقل حیثیت سے کئی مرتبہ شائع ہوا۔ سال تصنیف ۱۸۹۲ء ہے۔

(۲) حالی کا تصور اسلوب (میری کتاب، مباحث میں دیکھیے)۔

امداد امام اثر

امداد امام اثر کی کتاب کاشف الحقائق کا دائرہ بحث وسیع ہے، اس میں اہم اقوام عالم کی شاعری کے علاوہ مختلف اصناف کی گفتگو ہے، مصنف نے کتاب کی غرض و غایت بیان کرتے ہوئے لکھا ہے:

> یہ رسالہ نہ ببیل تذکرہ لکھا جاتا ہے نہ علم عروض سے اس کو کسی طرح کا تعلق ہے۔ اس رسالے کے ملاحظے سے حضرات ناظرین پر روشن ہو گا کہ شاعری کیا شے ہے۔ اس کی کے قسمیں ہیں، ہر قسم کا کیا تقاضا ہے؟ فطری غیر فطری شاعری میں کیا فرق ہے اور دونوں سے کیا نتائج مترتب ہوتے ہیں؟ قصیدہ، مثنوی، غزل، رباعی، مراثی وغیرہ کا کیا انداز ہونا چاہیے ...."

مصنف نے دعویٰ کیا ہے کہ انہوں نے شاعری کی اس بحث میں جو اصول قائم کیے ہیں بعد استقرا قائم کیے ہیں۔ "ان اُصولوں کی بنا (ان کے نزدیک) فطرت پر رکھی گئی ہے۔" انہوں نے شاعری کے گوناگوں موضوعات کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ شاعری کی تقسیم، علمی طور پر، موضوعات کی نوعیت کے مطابق ہونی چاہیے۔ کیونکہ ہر موضوع کی تقسیم کے تقاضے جدا ہیں۔

اس تقسیم کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ "ماسوا اللہ یعنی مخلوقات خداوندی پر لوگ غور کریں"... ہم مخلوق خداوندی کو دو نہج پر پاتے ہیں۔ ایک نہج میں صفت ابعاد ثلثہ یعنی طول و عرض و عمق کو داخل پاتے ہیں۔ دوسری میں یہ صفت مفقود ہے۔ اس طرح کائنات کے دو حصے ہو جاتے ہیں ایک عالم مادی اور دوسرا عالم غیر مادی۔

شاعر کے مضامین بھی ان میں سے کسی ایک عالم سے متعلق ہوں گے۔ اور ان میں

سے ہر موضوع الگ تقاضے رکھتا ہے اور اسی سے اس شاعری کے تقاضے بدل جاتے ہیں [یعنی امور ذہنی کی شاعری اور معاملات خارجی کی شاعری] ایک کو Subjective شاعری، دوسری کو Objective شاعری کہیں گے۔

اثر نے مختلف زبانوں کی شاعری کے ہمراہ ان ملکوں کے جغرافیہ، تمدن، تاریخ، اخلاق وغیرہ کا ذکر اس لیے کیا ہے کہ ان ممالک کے حالات کے علم کے بغیر "کوئی شخص کسی ملک خاص کی شاعری کے حسن و قبح کو بخوبی نہیں سمجھ سکتا"۔ "بلاشبہ افتاد ملک و قوم کو شاعری میں بڑا دخل ہے۔"

اثر نے شاعری کی تعریف یوں کی ہے:

"شاعری حسب خیال راقم، رضائے الٰہی کی ایسی نقل صحیح ہے جو الفاظ یا معنی کے ذریعے سے ظہور میں آئی ہے۔ رضائے الٰہی سے مراد فطرت اللہ ہے اور فطرت اللہ سے مراد وہ قوانین قدرت ہیں جنھوں نے حسب مرضئ الٰہی نفاذ پایا — اور جن کے مطابق عالم درونی و برونی نشوونما پاتے گئے ہیں؟"

دوسرے الفاظ میں، عالم درونی و برونی کی نقل صحیح جو الفاظ یا معنی کے ذریعے سے عمل میں آتی ہے شاعری ہے۔

اثر نے شاعری سے مجانست رکھنے والے فنون (موسیقی اور مصوری) کی تعریف بھی اسی "رضائے الٰہی" اور "قوانین فطرت" والے اصولوں کی مدد سے کی ہے اور ان دونوں فنون کو بھی ایک طرح کی شاعری قرار دیا ہے۔

اثر کے نزدیک شاعری ایک فطری چیز ہے اور اس کی تخلیق سلسلۂ الہام سے تعلق رکھتی ہے۔ تاہم علم و مطالعہ بھی اس میں معاون ہوتا ہے خیر یہ تو رہا شاعر کا معاملہ، مگر نقاد (سخن فہم) کو بھی، "معاملات خارجیہ اور ذہنیہ کی دانست اور ان کے تقاضوں کی اطلاع خود شاعر کے برابر یا شاعر سے زیادہ درکار ہے۔"

شاعر سے زیادہ اس لیے کہ شاعر تو الہام کے سرچشموں سے فیض یاب ہوتا ہے اور قصد کے بغیر مضامین اس کو سوجھتے جاتے ہیں، نقاد کے لیے شعر فہمی کے تقاضوں اور اصولوں کی اطلاع اور ان کا اکتساب "حکیمانہ طور پر" لازمی ہے۔ شعر فہمی ایک مشکل چیز ہے۔ اسی لیے کہا گیا ہے کہ "شعر گوئی سے شعر فہمی مشکل ہے۔" شعر فہمی حکیم کا کام ہے

— نقاد کے اوصاف میں حکیمانہ تجزیہ امور اور اطلاع و واقفیت کا عنصر ایک امر خاص ہے۔

اثر نے شاعری کو امر طبعی قرار دے کر، اس کا رشتہ اغراض انسانی اور تمدن انسانی سے قائم کیا ہے اور یہ بھی کہا ہے کہ "شاعری سے قوی تر آلہ اخلاق آموزی کا دوسرا نہیں۔" شاعری، طبع انسانی سے خشونت کو دور کر کے مزاجوں میں ملائمت پیدا کرتی ہے۔ شاعری نے مذہب کی بھی خدمت انجام دی ہے اور اکثر الہامی کتابیں "مذاق شاعرانہ سے خالی نظر نہیں آتیں!"

کاشف الحقائق میں ان اصولوں کے علاوہ، اہم اقوام عالم کی شاعری کی بحث الگ الگ موجود ہے جس سے مصنف کے تقابلی مطالعات کا پتہ چلتا ہے۔ یونانی، رومن، سنسکرت، اطالوی (لاطینی) اور عربی شاعری کے خصائص کی بحث کافی خیال انگیز ہے۔ دوسری جلد میں فارسی اور اردو شاعری کے مباحث ہیں۔ اور ساتھ ساتھ ہر صنف پر مجموعی تبصرہ بھی ہے جو ناقدانہ بھی ہے اور تقابلی بھی! مثلاً اُردو فارسی شاعری کے متحد المذاق ہونے کی بحث میں، سنسکرت شاعری کا اُردو فارسی کے علاوہ مغرب کی شاعری سے بھی فکر انگیز مقابلہ کیا ہے۔

امداد امام اثر، مغربی اور مشرقی نقطہ نظر میں پیوند قائم کرنے والے نقادوں میں ہیں۔ ان کی نظر مغربی ادب پر خاصی ہے مگر وہ مغرب سے مرعوب نہیں، مشرقی شاعر کے محاسن کا بھی اعتراف کرتے ہیں۔ ان کا انداز حکیمانہ اور تجزیاتی ہے۔ تنقید کے اس ماخذ سے اُردو کے اولین بڑے نقادوں نے بہت فائدہ اٹھایا ہے — ان کا اپنا طریق کار امتزاجی ہے۔ نیچر پر زور دینے کے باوجود اور شاعری کو الہام کہنے کے باوجود اس کے عملی فائدے اور اجتماعی پہلو کا اثبات کرتے ہیں اور شاعری اور فنون کے اتحاد کے قائل ہیں — ! ان کا اپنا کوئی نظریہ نہیں وہ دوسرے نظریوں کے مابین مفاہمت پیدا کرنے والے اہم نقاد ہیں، اسی لیے ان کے یہاں متضاد آرا پہلو بہ پہلو ملتی ہیں۔

شبلی

مؤرخ، سوانح نگار اور شاعر شبلی، تنقید لے میں بھی ایک مسند کے مستحق ہیں۔ شعر و شاعری کے بارے میں ان کے خیالات شعر العجم اور موازنہ انیس و دبیر کے علاوہ ان کے مقالات وغیرہ میں بھی ملتے ہیں اور سوانح مولانا روم سے بھی کچھ اشارے جمع کیے جا سکتے ہیں۔

شبلی فلسفیانہ ذہن یا ذوق رکھتے تھے اس لیے انہوں نے شعر و شاعری کے بارے میں جتنی بحث کی ہے اس کا انداز فلسفیانہ ہے۔ انہوں نے شعر و ادب کے تجزیے کے سلسلے میں مغربی مآخذ سے بھی استفادہ کیا ہے لیکن ان کا یہ استفادہ مکمل معلوم نہیں ہوتا۔ وجہ یہ ہے کہ انہیں ترجموں پر انحصار کرنا پڑا اور قدرے شاگردوں اور دوستوں کی مدد سے بعض مسائل کو سمجھنے کی کوشش کی۔

ان کا اہم تنقیدی موضوع شعر و شاعری کی ماہیت اور اس کے عناصر ترکیبی ہیں اگرچہ فنون نثر کے بارے میں بھی انہوں نے کافی کچھ لکھا ہے جو مقالات اور تصانیف میں ضمناً زیر بحث آ گیا ہے۔

شبلی کی رائے میں شعر کی تعریف یہ ہے:

جو جذبات الفاظ کے ذریعے ادا ہوں وہ شعر ہیں۔" یا

"جو کلام انسانی جذبات کو برانگیختہ کرے اور ان کو تحریک میں لائے وہ شعر ہے۔"

شبلی نے دوسری تعریف کو اس لیے ترجیح دی ہے کہ اول الذکر میں شعر کی تاثیر کا — اور تخلیق سے قاری یا سامع کے رشتے کا ذکر نہ تھا —، لیکن حق یہ ہے کہ یہ دوسری تعریف بھی ناتمام ہے کیونکہ جو کلام انسانی جذبات کو برانگیختہ کرے اور ان کو تحریک میں

لائے —، اس میں خطابت بھی شریک شعر ہو جاتی ہے — حالانکہ خطابت کو ہم شعر نہیں کہہ سکتے۔

غالباً اسی وجہ سے شبلی نے تعریف کے ضمن میں دوسرے اوصاف کا ذکر بھی ضروری خیال کیا ہے — پھر براہ راست شاعری کے اصل سوال تک آ گئے ہیں۔ شبلی کے نزدیک اصلی شاعری کے عناصر دو ہیں۔

"حقیقت یہ ہے کہ شاعری دراصل دو چیزوں کا نام ہے محاکات اور تخیل۔"

"محاکات کے معنی کسی چیز یا کسی حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے" — شبلی نے واضح کیا ہے کہ تصویر ہر جگہ محاکات کا ساتھ نہیں دے سکتی۔ سینکڑوں گوناگوں واقعات، حالات اور واردات ہیں جو تصویر کی دسترس سے باہر ہیں۔ تصویر اور محاکات کا یہ فرق ہے کہ تصویر میں تفصیل و تشریح ہوتی ہے اور محاکات میں اجمال و ایما سے مطالب ادا ہو جاتے ہیں۔ تصویر کا اثر اصل کے مطابق ہو۔ شعری تصویر (محاکات) تخیل کی رنگ آمیزی کی وجہ سے اصل سے بڑھ جاتی ہے۔

یہ تو ہوئی محاکات۔ اب تخیل کی تعریف شبلی نے ہنری لوئیس سے لی ہے: وہ قوت جس کا کام یہ ہے کہ اشیا کو جو مرئی نہیں ہیں، یا جو ہمارے حواس کی کمی کی وجہ سے ہم کو نظر نہیں آتیں، ہماری نظر کے سامنے کر دے۔ لیکن شبلی کہتے ہیں کہ یہ تعریف جامع مانع نہیں۔ ان کے نزدیک تخیل دراصل اختراع کا نام ہے۔

شبلی کا خیال ہے کہ یہ اختراعی قوت صرف شاعر کی خاص ملکیت نہیں — فلسفی بلکہ سائنس دان بھی اس سے بہرہ ور ہیں لیکن ان کی تخیل کا طریق استعمال جدا ہے۔ یا یوں کہیے کہ مقصد جدا ہے۔ شاعر کا کام جذبات کو برانگیختہ کرنا اور خوش کرنا ہے۔ فلسفی اس سے مسائل کے حل میں مدد لیتا ہے اور وضاحت اس کا مقصد ہوتا ہے۔ بہرحال "شاعری اور فلسفہ" برابر درجے کی چیزیں تسلیم کی گئی ہیں کیونکہ اقلیم تخیل یکساں کام کرتی ہے۔"

فلسفی اور سائنس دان کا تخیل موجودات واقعی سے کام لیتا ہے۔ شاعر کے تخیل کے لیے موجودات ممکنہ بلکہ مفروضات تک کی اقلیم کھلی ہے۔

شبلی کے نزدیک شعر کی عمارت بس ان دو ستونوں پر کھڑی ہے البتہ کچھ اور چیزیں امدادی بھی ہیں جن سے بقول شبلی محاکات کی تکمیل ہوتی ہے۔ ان میں ایک وزن کا تناسب، دوسری چیز اصل سے مطابقت، تیسری چیز مشاہدے کی وسعت اور دقت ہے۔

شبلی نے تخیل کی بحث کو بہت پھیلایا ہے اور لکھا ہے کہ تخیل مسلّم اور طے شدہ باتوں کو سرسری نظر سے نہیں دیکھتی — بلکہ دوبارہ ان پر تنقید کی نظر ڈالتی ہے۔ اور بات میں بات پیدا کرتی ہے۔ یہاں تک کہ بعض سائنسی حقائق بھی شاعروں کے قلم سے بیان ہو جاتے ہیں جن تک خود سائنس بہت بعد میں پہنچتی ہے۔

تخیل کا استدلال منطقی نہیں ہوتا اس میں علت و معلول کی کڑیاں نہیں ملائی جاتیں۔ چونکہ قوت تخیل کا کام محسوسات کی ترتیب نو ہے اس لیے شاعر ہر دفعہ ہر شے کو ایک نئے روپ میں دیکھ سکتا ہے۔ جزئیات کو الٹ پلٹ کر — ، نئی شکل میں پیش کرتا ہے۔

شبلی نے شاعری کے بعض دبستانوں پر اعتراض کرتے ہوئے کہا ہے کہ ان کے یہاں تخیل کی بے اعتدالی اس وجہ سے پیدا ہوئی کہ وہ ایک تو حقیقت سے دور جا پڑے، دوسرا سبب یہ کہ ان کے نزدیک تخیل کے لیے مشاہدے کی وسعت کی ضرورت نہیں۔ پھر یہ بھی ہوا کہ جہاں محاکات کی ضرورت تھی وہاں انہوں نے تخیل سے کام لیا (محاکات اور تخیل میں فاصلہ تسلیم کر کے شبلی نے ایک نزاعی مسئلہ پیدا کر دیا ہے)۔

تشبیہ اور استعارہ کے ضمن میں لکھا ہے کہ یہ چیزیں "شاعری بلکہ عام زباں آوری کے خط و خال ہیں۔ جن کے بغیر انشا پردازی کا جمال قائم نہیں رہ سکتا" — لیکن تعجب یہ ہے کہ شبلی نے تشبیہ و استعارہ کو محاکات اور تخیل کے خط و خال اور جمال کہہ کر ایک ناگزیر داخلی چیز قرار نہیں دیا — گویا کہ یہ باہر سے ٹانکے جا سکتے ہیں۔

لفظ و معنی کی بحث میں شبلی کا جھکاؤ حسن الفاظ کی طرف ہے اور ایک جگہ تو صاف فیصلہ صادر کر دیا ہے کہ :

"حقیقت یہ ہے کہ شاعری یا انشا پردازی کا مدار زیادہ تر الفاظ ہی پر ہے۔"

اور اس سلسلے میں ابن رشیق کے خیالات سے بھی استفادہ کیا ہے۔ لیکن اس معاملے میں بڑے بڑے ادیب اس لیے الجھ کر رہ جاتے ہیں کہ وہ لفظ اور معنی کو الگ الگ اشیا یا ذخیرہ سمجھ کر ان میں ارتباط کی خارجی کوشش کرتے ہیں۔ حالانکہ اصل قصہ یہ ہے کہ معانی یا تجربات مناسب اور متناسب الفاظ کو اپنے ہمراہ لاتے ہیں۔ شاعر کیا کہنا چاہتا ہے اور کیوں کہنا چاہتا ہے؟ ان دونوں سوالوں کے ساتھ "کیوں کر کہتا ہے" ناگزیر طور پر وابستہ ہے۔ جذبات کی سچائی اپنے ہمراہ ایک قدرتی طرز بیان لاتی ہے اور الفاظ اور ترتیب الفاظ

اس سلسلے کے اجزا ہیں۔ الفاظ پر زور دینے کا نتیجہ یہ ہوا کہ شبلی نے فصاحت کی بحث کو لفظوں کے حسن کے ساتھ ہم رشتہ کر دیا۔ اگرچہ بالکل بجا طور پر، بلاغت کو کل اور فصاحت کو اس کا جزو قرار دیتے ہوئے کہا:

"بلاغت اور فصاحت کو باہم حریف قرار دینا اجتماع نقیضین ہے۔"

یہ فقرہ موازنہ انیس و دبیر سے متعلق ہے۔ شبلی اس مغالطے کی تردید کرتے ہیں کہ "مرزا دبیر میں بلاغت زیادہ ہے، اگر مرزا میں بلاغت زیادہ ہے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ ان کے کلام میں فصاحت بھی زیادہ ہے۔"

شبلی نے لکھا ہے کہ فصاحت الفاظ درحقیقت فصاحت کا ابتدائی درجہ ہے۔ اصلی اور اعلیٰ درجے کی بلاغت، معانی کی بلاغت ہے۔

ان سب باتوں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ شبلی بھی لفظ و معنی کے چکر میں پھنسے ہوئے ہیں اگرچہ انہیں معلوم ہے کہ اگر لفظ ہی سب کچھ ہیں تو ان معنوں میں کہ معنی لفظ میں شامل ہے اور اگر دوسرے لحاظ سے معانی ہی سب کچھ ہیں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ لفظ معانی کے ساتھ لازم ہیں۔ مگر شبلی کے بیان نے بات کو الجھا دیا ہے۔

پھر بھی شبلی کے اس نظریے کا اعتراف کرنا چاہیے کہ انہوں نے 'حال' — یعنی تجربے کی داخلی حیثیت اور سچائی پر اصرار کیا ہے۔ قدیم بلاغتی نظریے کے تتبع میں، حال کو اس کی خارجی سطح سے وابستہ نہیں کیا۔

کہنے کو تو علمائے بلاغت سب مانتے ہیں کہ بلاغت کے عناصر اصلی میں کلام کا اقتضائے حال کے موافق ہونا اہم ہے۔ مگر اس کی تشریح کے وقت اسلوب کے خارجی رنگ و روغن یا خارجی تقاضوں پر زیادہ نظر رہتی ہے — ، اقتضائے حال سے جو مضمون پیدا ہوتا ہے اس کے نقطہ نظر سے الگ کوئی اصول قائم نہیں کیے گئے — انہیں شاید یہ گمان ہوا کہ اسلوب کے کلی اصول ہر قسم کے موضوعات کے لئے کافی ہیں لہٰذا الگ تشریح کی ضرورت نہیں۔

شبلی نے بلاغت کے سلسلے میں لکھا ہے کہ اس کا پہلا فرض یہ ہے کہ "جو واقعہ بیان کیا جائے وہ ایسا ہو کہ وقت اور حالت کے لحاظ سے اس کا واقعہ ہونا یقینی ہونے کے برابر ہو" یہ خیال ارسطو کے تصور "امکان وقوع" — Probability سے ملتا جلتا ہے۔ شبلی کے نزدیک، شاعری میں سچائی تو ہوتی ہے مگر امر واقعہ کے طور پر نہیں، قرین قیاس

امکانات کے طور پر — ! اور اسی تصور کے تحت، انہوں نے انیس اور دبیر کے تقابلی رتبے کی تعین کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"یہ ضروری نہیں کہ شعر میں جو کچھ کہا جائے وہ سر تاپا واقعیت ہو بلکہ غرض یہ ہے کہ اصلیت کے اثر سے خالی نہ ہو۔"

لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اصلیت کا اثر کیا چیز ہے؟ اصلیت کا اثر بھی تو سچائی (عمومی سچائی) سے پیدا ہو گا — اس مضمون میں شبلی اُلجھ اُلجھ کر رہ جاتے ہیں کیونکہ دوسری جگہ شاعری کے لیے واقعیت ہی کو ضروری قرار دیتے ہیں۔ اگر وہ صرف سچائی یا عمومی سچائی، کے الفاظ سے بات ادا کرتے تو شاید آسانی ہوتی۔ اس کے علاوہ ان کے یہاں، کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ امکان وقوع کا تصور منطقی اور استدلالی ہے — عمومی سچائی کے نقطہ نظر سے نہیں۔

اس کے ضمن میں شبلی نے شاعری میں مبالغے کی اہمیت یا حیثیت کی بھی بحث کی ہے۔ ان کا خیال یہ ہے کہ شاعری میں مبالغہ اگر جائز ہے تو صرف تخیلی شاعری میں۔ "فلسفیانہ، اخلاقی، تاریخی، نیچرل، شاعری میں مبالغہ بالکل لغو چیز ہے۔"

ان کی رائے ہے کہ مبالغہ میں، "حسن، تخیل کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے نہ کہ جھوٹ کی وجہ سے — !" وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ شاعری میں مبالغہ تمدن کی خرابی سے پیدا ہوتا ہے — شاعری چونکہ تمدن کے ساتھ ساتھ چلتی ہے اس لیے شاعری کے انداز تمدن کے انداز کے تابع ہوا کرتے ہیں۔ قدمائے اولین کے کلام میں مبالغہ نہیں، جب عباسیہ کا دور آیا اور عیش پرستی کی ہوا چلی تو مبالغہ کا زور ہوا۔

شبلی نے مبالغہ کو کذب قرار دے کر، تخیل کی کارفرمائی پر گویا خود ہی ضرب لگا دی ہے اور یہ سب پریشانی اس لیے ہوئی ہے کہ انہوں نے "واقعیت" کو شاعری کی بنیاد قرار دیا ہے۔ ورنہ شاعری میں مبالغہ کے "جھوٹ" کے خلاف وہ کچھ نرم الفاظ استعمال کرتے — ! صحیح یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ بالقصد تجربے کی سچائی پیش کرے۔ اگر شاعر کی نظر تأثر کی سچائی پر رہے تو ساری دقت رفع ہو جاتی ہے — اور شاعری میں مبالغہ بھی، سچائی کا خادم نظر آنے لگتا ہے۔

شاعری کا مقصد شبلی کے نزدیک یہ ہے کہ اس خود غرضی کی دنیا میں، لوگوں میں شریفانہ جذبات کو زندہ رکھا جائے — یہ کام سائنس نہیں کر سکتی۔ فلسفہ اخلاق کر سکتا ہے

مگر وہ بھی خشک منطقی کاروبار استدلال ہے اس لیے بے تاثیر ہوتا ہے۔ شاعری سے "مادیت کی بجائے روحانیت قائم ہوتی ہے۔" یعنی شاعری روحانی اقدار پر زور دے کر روحانی انقلاب کا ذریعہ بنتی ہے۔

شبلی کہتے ہیں کہ شاعری نے اقوام کے لیے بہت مفید کام انجام دیے ہیں اور اس سے اب بھی مفید کام لیے جا سکتے ہیں۔ اسی لیے عرب میں شعر و شاعری کی بڑی عظمت تھی — مگر ایرانی شاعری کی بنیاد، ابتدا ہی سے، مبالغہ اور تکلف پر قائم ہوئی — اور متأخرین نے تو اسے بہت پست کر دیا۔

شبلی نے ارسطو کے نظریۂ نقالی پر بھی تبصرہ کیا ہے اور لکھا ہے کہ شعر کی تاثیر کا باعث، صرف اصل کی نقل کا لطف اور شعری موسیقی ہی نہیں بعض دوسری چیزیں بھی ہیں — اور ان میں نمایاں یہ ہے کہ شاعری، انسانی زندگی کے بنیادی عنصر، جذبات کی تصویر کھینچتی ہے اور قاری کے جذبات کو برانگیختہ کرتی ہے، یہ انسانی زندگی کے ایک اہم تقاضے کو پورا کرتی ہے — یعنی جذبات کی تسکین کرتی ہے! شبلی اپنے مخصوص انداز بیان میں جذبات کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے فرماتے ہیں کہ "جذبات اگر مٹ جائیں تو "دفعتہً" سناٹا چھا جائے۔ دنیا قالب بے جان، شراب بے کیف، گل بے رنگ، گوہر بے آب ہو کر رہ جائے —!"

شبلی نے اصناف شعر کی بھی تجزیاتی بحث کی ہے — اور کئی امور میں حالی سے آگے بڑھ گئے ہیں — لیکن احساس یہ کہتا ہے کہ وہ اصول بند نقاد سے زیادہ عملی نقاد ہیں اور اس حیثیت میں، ان کا ذوق ان کے اصولوں سے الگ الگ چلتا نظر آتا ہے اور بعض دفعہ اپنے ہی اصولوں کے برعکس۔ وہ کافی پھیلاؤ کے ساتھ، شعر و سخن کی لطافتوں کا تجزیہ بھی کرتے ہیں اور قاری کے لیے اپنی تنقیدی بحث کو دلچسپ بھی بناتے جاتے ہیں۔ شعر العجم اور موازنہ انیس و دبیر کی تشریحات، ذوق کیلئے یوں ہیں "گویا دبستان کھل گیا" —!

یہ تو ظاہر ہے کہ شبلی کی تنقید میں اجتماعی اور عمرانی نقطہ نظر بھی ہے مگر اس کے باوجود، ان کا مزاج، جمالیاتی اور تأثراتی رویے کی طرف خاص جھکاؤ رکھتا ہے اور قدرے ان بلاغتی تصورات سے بھی متاثر ہے جو ان کے ادبی اکتساب اور ادبی روایت نے انہیں دیے تھے، مغربی خیالات سے شبلی کا استفادہ، حالی کے مقابلے میں، کچھ زیادہ واضح ہے — انہوں نے جن نظریات سے استفادہ کیا ہے ان کی صحیح شکل ان کے علم میں محفوظ معلوم

ہوتی ہے، بلکہ اس استفادے کی وجہ سے وہ اپنے شعروادب اور اپنے علوم کے مطالعہ کے مثبت اصول بنانے میں بھی ایک حد تک کامیاب ہوئے ہیں — ان کے یہاں یہ امتزاج بہت حسین معلوم ہوتا مگر بعض جگہ اپنی روایت اور مغربی روایت گھل مل نہیں سکی۔

شبلی کا تفوق یہ بھی ہے کہ انہوں نے، شعرو شاعری اور ادب کی تنقید کے علاوہ، مختلف علوم و فنون اسلامی کی تنقید کے اصول مدون کرنے کی کوشش کی ہے۔ تاریخ کے علاوہ، سوانح عمری، تفسیر اور بعض دوسرے فنون پر عملی تنقید کر کے، اصول اور معانی قائم کیے ہیں — ! یہ عملی تنقید ان کی، مستقل تصانیف میں بھی ہے اور مقالات میں بھی! انہوں نے اہم کتابوں پر تبصرے کر کے، تبصرہ نگاری کا انداز خاص پیدا کیا یعنی تشریح مضامین ایک خاص نقطہ نظر کے تحت — ! یہ ان کا اصول کار ہے۔ یہ تبصرے تنقید و تشریح بھی ہیں اور ادب کے جواہر پارے بھی!

مغربی ادبوں کا یہ سب سے بڑا معترض، مغربی ادبوں کا سب سے بڑا مداح بھی تھا اُردو تنقید میں شبلی کا رویہ خاص، آج تک، اہل نقد و نظر کے لیے جاذب توجہ بھی ہے اور موجب بصیرت بھی! شبلی کم و بیش پچاس برس سے ملک کی ذوقی زندگی میں رہنمائی کر رہے ہیں۔ اور ان کی کتاب شعر العجم آج بھی زندہ و پائندہ ہے۔

حواشی

(۱) ان کے تنقیدی خیالات شعر العجم، جلد چہارم و پنجم، موازنہ انیس و دبیر اور مقالات میں ہیں۔ ان کے تنقیدی خیالات ایک مجموعے میں انتخابات شبلی کے نام سے جمع کر دیے گئے ہیں۔

مولوی عزیز مرزا

مولوی محمد عزیز مرزا (متوفی ۱۹۱۲ع) کے تصنیفی کام میں تنقیدی تحریریں کچھ زیادہ نہیں لیکن جتنی ہیں اہم ہیں۔ ان کے تین مضامین خاص اہمیت رکھتے ہیں۔

(۱) ایشیائی شاعری کا موضوع کیا ہے؟

(۲) سراپائے حسن (یونانی، سنسکرت اور اُردو شاعری میں)۔

(۳) کالی داس کے ناٹک وکرم اُروسی کے اُردو ترجمے پر (جو انہیں کا کیا ہوا ہے) ان کا مقدمہ۔

ان تینوں کتابوں میں ان کے تنقیدی خیالات ملتے ہیں۔

"ایشائی شاعری..." میں انہوں نے لکھا ہے کہ:

"شاعری کا موضوع عشق ہے اور عشق کا موضوع حسن فطرت ہے... اگر نظر غور سے دیکھا جائے تو شاعری کو دراصل حسن فطرت سے تعلق ہونا چاہیے جیسا کہ یورپ کے شاعروں کا خیال ہے، مگر ایشیائی باریک نظری نے انسان کو خلاصۂ فطرت... سمجھا اور حسن فطرت کا مطالعہ انسان میں کیا۔"

اس بحث کے بعد وہ یہ کھوج لگانے کی کوشش کرتے ہیں کہ اُردو اور فارسی شاعری میں معشوق کے لیے صیغۂ مذکر کا استعمال کیوں ہوا۔ یہ بحث مؤرخانہ ہے۔ اس میں وہ یہ ثابت کرتے ہیں کہ ضمیروں کا استعمال محض روایتاً تھا ورنہ "عقل سلیم کیونکر باور کر سکتی ہے کہ ہمارے شاعر اس قدر کج فہم ہیں کہ مرد کو عورت سے تشبیہ دیں۔"

مضمون "سراپائے حسن" میں یہ بحث کی ہے کہ توصیف حسن کے دو طریقے ہیں۔ داخلی اور خارجی۔ داخلی طریقہ توصیف سب سے اچھا طریقہ ہے اور یونانیوں نے یہی اختیار

کیا ہے۔ دوسری قوموں نے خارجی طریقہ استعمال کیا ہے۔ خارجی طریقے کی دو قسمیں ہیں، تشریحی و تشبیہی۔ تشریحی قسم ادنیٰ ہے۔ انہوں نے لکھا ہے کہ سنسکرت کے شاعروں نے خارجی طریقہ اختیار کیا ہے مگر انداز تشبیہی رکھا ہے، اس کے برعکس اُردو شاعری بدقسمتی سے تشریحی طریقے میں پھنس گئی اور (شعرا کے دیوان) "مطابقت فطرت کے بجائے زیادہ تر مبالغہ سے بھرے ہوئے ہیں ... اور اگرچہ ساری اُردو شاعری خلاف فطرت نہیں پھر بھی (حسن کی توصیف میں) حقیقت سے خاصی دور جا پڑی ہے۔"

وکرم اُروسی کے مقدمے میں، عزیز مرزا نے ڈرامے کے مختلف موضوعات خصوصاً ہندو ڈرامے کی اصلیت اور خصوصیات سے بحث کی ہے۔ اس میں ڈرامے کی اقسام، ہیرو اور ہیروئن کی قسمیں (جذبات کے نقطۂ نظر سے) رس یا جذبے کی قسمیں اور بھاؤ سے اس کا تعلق وغیرہ وغیرہ۔

عزیز مرزا اصناف سخن کے تجزیے کی غیر معمولی صلاحیت رکھتے ہیں، تاریخ پر عبور تھا اور کئی زبانوں کا علم، اور ادب کے جمال کے وجوہ جاننے کی فطری استعداد ان میں موجود تھی مگر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ حیدر آباد کی ریاستی فضا نے انہیں کام کرنے کا زیادہ موقع نہیں دیا۔

عبدالرحمٰن بجنوری

عبدالرحمٰن بجنوری نے دیوان غالب کے نسخہ حمیدیہ کا مبسوط مقدمہ لکھا جو بعد میں محاسن کلام غالب کے نام سے الگ بھی شائع ہوا۔ اس میں انہوں نے غالب کا مقابلہ شعرائے مغرب سے کیا ہے اور ثابت کیا ہے کہ مشرق کا یہ شاعر مغرب کے اکابر شعرا سے کسی طرح کم نہیں۔ کلیم الدین احمد نے اس طرز تنقید کو پیرویٔ مغربی کی مُضحک صورت قرار دے کر اسے "غیر شعوری ستم ظریفی" کہا ہے۔

مگر یہ مقدمہ اس مذمت کا سزاوار نہیں۔ یہ صحیح ہے کہ کلیم کے اس خیال میں تھوڑی سی صداقت بھی ہے کیونکہ بجنوری کے یہاں مبالغہ بہت ہے اور نتیجہ نکالنے میں عجلت کے آثار بھی ملتے ہیں۔ پھر بھی بجنوری کا یہ مقدمہ ایک اہم تحریر ہے۔ بجنوری کا انداز تأثراتی رومانی ہے۔ وہ ایسے زمانے کے مصنف ہیں جس میں شدت جذبات کے تحت افراط و مبالغہ کا رجحان عام تھا۔ مغرب سے مرعوبیت کے باوجود، مغرب کے مقابلے میں سرکشیدہ چلنے کا جذبہ یا میلان بجنوری کا وصف خاص ہے، اگرچہ یہ وصف اس دور کے بعض دوسرے رومانی نقادوں میں بھی نظر آتا ہے۔

انہی وجوہ سے بجنوری کا مقدمہ اہمیت رکھتا ہے، یہ تنقید سے زیادہ تخلیقی ادب کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے علاوہ مغربی طریقے پر تنقید کرنے کا ایک نادر نمونہ ہے کسی بڑے شاعر کے کلام پر کن کن زاویوں سے نظر ڈالی جا سکتی ہے؟ دوسرے فنون لطیفہ کے حوالے سے ادب کو کیونکر دیکھا جا سکتا ہے؟ علوم طبعی کی روشنی میں ادبی تخلیق کی کیا حیثیت رہ جاتی ہے؟ اور شعر و ادب کی دنیا میں (قوم، زبان اور ملک کے ماوراء) کس طرح ذہنی اور روحانی مماثلتیں پائی جاتی ہیں؟ تنقید کی یہ تقابلی صورت وسعت مطالعہ کی طلبگار ہے اور بجنوری کے مطالعہ کی وسعت سے کسی صورت انکار نہیں ہو سکتا۔ اپنی کمزوریوں کے باوجود، یہ مقدمہ بڑی اہمیت کا مالک ہے۔

مہدی الافادی

مہدی الافادی الاقتصادی بھی ایک رومانی نقاد ہیں۔ مگر ان کا انداز بجنوری سے مختلف ہے۔ ان کے مضامین (افادات) میں مبالغہ کی وہ شدت نہیں جس کا اظہار مقدمہ بجنوری میں ہوا ہے البتہ ایک دوسرے طریقے سے، اس میں مبالغہ نہ سہی ہیجان انگیزی کی صورتیں موجود ہیں۔ مہدی کی تنقید میں ان کا ادبی اسلوب نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ انہوں نے تنقیدی زبان میں صاف گوئی کا عنصر داخل کیا۔ وہ جانبدار بھی ہوں تب بھی غیر جانب دارانہ صاف گوئی کرتے ہیں، وہ بے جا رو رعایت کے مرتکب کم ہوتے ہیں۔ اس لحاظ سے "حالی و شبلی کی معاصرانہ چشمک" ان کا بہترین مضمون ہے، اس میں وہ شبلی کی تحریروں کو ان کی نفسیاتی زندگی کے حوالے سے جانچتے ہیں اور گہری عقیدت کے باوجود ان کی کمزوریوں پر اُنگلی رکھنے سے کتراتے نہیں۔ مہدی جمالیاتی تأثراتی نقطۂ نظر رکھتے ہیں اور داخلی طریق تنقید اختیار کرتے ہیں۔ آخر میں یہ کہ افادات مہدی میں تخلیقی ادب کی شان پائی جاتی ہے۔

وحید الدین سلیم

وحید الدین سلیم وضع اصطلاحات علمیہ کے مصنف کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ موجودہ مجمل کتاب میں ان کا ذکر اس لیے آ رہا ہے کہ انہوں نے چند ایسے تنقیدی مضامین لکھے ہیں جو تعداد میں تو کچھ زیادہ نہیں مگر ان میں بعض اہم تنقیدی اُصول ملتے ہیں — سرسید کے زیر اثر سارے گروہ میں یہ خصوصیت موجود ہے کہ ان کے افکار میں گزشتہ روایات کے تحفظ کے ساتھ ساتھ، مغربی افکار سے استفادہ کا میلان پایا جاتا ہے۔ انہوں نے مغربی ادب سے اس انداز میں استفادہ کیا ہے کہ اپنی روایت ادبی کو گزند نہیں پہنچتا، مگر نیا فکر اپنی چمک دکھاتا ہے اور گزشتہ روایت کی کمزوریاں بھی ظاہر ہو جاتی ہیں۔

اس وقت ان میں وحیدالدین سلیم کے مضامین پیش نظر ہیں۔ ہمارے شاعروں کی نفسیات، سودا کی ہجویہ نظمیں، عہد میر کی زبان، میر کی شاعری، دکن میں ایک رباعی گوشاعر، تلمیحات، عرب کی شاعری، اُردو شاعری کا مطالعہ، اہم ہیں۔ ان مضامین میں طریق تنقید بھی اہم ہے، مگر اس مختصر کتاب میں ان کی تہہ میں کام کرنے والے اصولوں کی فہرست ہی پیش کی جا سکتی ہے۔

مضمون "ہمارے شاعروں کی نفسیات" میں وحیدالدین سلیم نے یہ سوال اٹھایا ہے کہ:

"شعر کہنے کے وقت اُردو زبان کے شاعر کی نفسیات کیا ہوتی ہے؟"

سلیم کہتے ہیں کہ یورپ میں شاعر کے نزدیک خیال قافیے پر مقدم ہے اور اُردو شعرا کے نزدیک قافیہ خیال پر مقدم ہے۔ اس کی وجہ سے یورپ کے شاعر اور ہمارے شاعر کی نفسیات میں بڑا اختلاف ہے۔

عرب شاعروں نے قافیے پر اصرار اس لیے کیا ہے کہ عربی ایک وسیع زبان ہے اور اس میں ہم قافیہ الفاظ کی کثرت ہے پھر بھی یہ مسلّم ہے قافیہ بالعموم اظہار میں رکاوٹ ثابت ہوا ہے چنانچہ عربی میں طویل نظمیں نہیں ملتیں البتہ لمبے قصیدے مل جاتے ہیں۔ فارسی نے عربی کا اثر قبول کرتے ہوئے قافیہ اختیار کیا مگر ردیف کا دم چھلا بھی ساتھ لگا لیا۔ مثنویوں کے لیے ایک قافیے کی قید ہٹا دی گئی اس کی وجہ سے طویل مضامین کے اظہار میں سہولت ہوئی۔ اس کے مقابلے میں مغرب میں نظم عاری کا رواج ہوا اس کا سبب یہ تھا کہ مغربی شعرا اظہار میں اتنی رکاوٹ بھی برداشت نہ کرتے تھے۔ فارسی اور اُردو میں غزل کی صنف میں قافیے کے معاملے میں شدت اختیار کی گئی نتیجہ یہ ہوا کہ کسی تسلسل سے عاشقانہ مضامین ادا کرنے کی رسم نہ پڑ سکی۔ قافیہ اور ردیف خیال پر مقدم ہو گئے۔ قافیہ فرماں روا بن بیٹھا۔ جس کے ادا کرنے کی قافیے نے اجازت دی ہو گیا، ورنہ مجبوری۔

مولانا حالی نے اسے "بے ساختہ پن" کہہ کر ریزہ خیالی کا جو عذر پیش کیا تھا وحید الدین سلیم اسے صحیح تسلیم نہیں کرتے۔ بلکہ اسے قافیے کا جبر اور ریزہ خیالی کو غیر قدرتی امر خیال کرتے ہیں۔ ایک ہی غزل میں، چند لمحات کے بعد کسی متضاد کیفیت کا فوراً شاعر کے ذہن پر وارد ہو جانا از قبیل محالات ہے لہٰذا یہ سب کچھ ایک میکانکی طریق کار کے تحت کیا جاتا ہے۔ انہوں نے لکھا ہے:

"یہ ایک مصنوعی اظہار خیال ہے جس پر شاعر ردیف اور قافیہ کے اقتضا سے مجبور ہوا ہے" ——— "طبعی نفسیات کے خلاف ہے۔"

"اس سے صداقت شعری پر حرف آتا ہے .... اور یہ بتاتا ہے کہ شاعر فقط نقال ہے۔ اس کی شاعری اس کے دل کی آواز نہیں۔"

"اس مضمون میں وحید الدین سلیم نے اُردو شاعروں کے ایک اور عیب کا بھی ذکر کیا ہے۔ وہ فرماتے ہیں:

"ایک گروہ شاعروں کا ہمارے ہاں ایسا ہے جو رات دن "زبان باندھنے" کے درپے رہتا ہے۔"

ان شاعروں کا اصل زور روزمرہ کی ترکیبوں اور زبان کے محاوروں کی نمائش پر ہوتا ہے۔ ایسے شعرا دانستہ غزلوں میں ایسی زمینیں لاتے ہیں جن میں ردیف کوئی فعل ہو یا فعل کے مشتقات میں سے ہو۔ پھر اس فعل کے ساتھ مختلف لفظوں کے ملانے سے جتنے

محاورات بنتے ہیں سب کو باندھ دیا جاتا ہے — ان شاعروں کا یہی مشغلہ ہے۔ انہیں شاعرانہ تخیل اور اعلیٰ خیالات سے کوئی تعلق نہیں — یہ بھی اُردو شاعری کا ایک عیب ہے۔ اصل چیز اظہار خیال ہے نہ کہ نمائش محاورات۔

وحید الدین سلیم مولانا حالی کی تجویز کردہ اصلاحات کا خیر مقدم کرتے ہیں۔ سہل قافیہ، ہر قسم کی بحروں کا استعمال اور خیال کو ہر حال میں ترجیح، ان اصلاحات کا خلاصہ ہے۔ سلیم ان کی تائید کرتے ہیں۔

وحید الدین سلیم نے ہجویہ شاعری کی ماہیت اور جواز کی بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ہجویہ محرکات کا تعلق، جذبات انسانی سے ہے مگر شاعر کا طریق اظہار عام انسانوں کے طریق اظہار سے مختلف ہوتا ہے۔ شاعر جب اس قسم کے جذبات کا اظہار کرتا ہے تو صحیح شاعر بننے کے لیے چند شرائط کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے مثلاً:

(۱) شوخی و ظرافت ہو مگر فحش و دشنام سے زبان آلودہ نہ کی جائے۔

(۲) جسمانی اور پیدائشی عیوب بیان نہ کیے جائیں۔

(۳) صرف وہ اخلاقی عیوب بیان کیے جائیں جن کو دنیا جانتی ہو۔

(۴) ہر برائی جہاں تک ممکن ہو تعریض و کنایہ کے پیرایہ میں بیان کی جائے۔

(۵) بیان کے نئے نئے پہلو سامنے آئیں تو ہجو بلاغت کا درجہ حاصل کر لیتی ہے۔

(۶) مبالغہ ہجو میں جائز ہے۔

وحید الدین سلیم نے سودا کی ہجویات کو سامنے رکھ کر، ان شرائط کے صحیح یا غلط استعمال کی بحث کی ہے۔ اُن کا مضمون "تلمیحات"، ادب کے صحیح مطالعہ کے لیے ایک عمدہ اساس مہیا کرتا ہے۔

مضمون "عرب کی شاعری"، کا تجزیہ بظاہر اس خیال کی وضاحت کے لیے لکھا گیا ہے کہ شاعری وہی حقیقی ہے جس میں سچائی ہو، شریفانہ جذبات پر مبنی ہو اور زندگی کے بلند نصب العین اس کے مد نظر ہوں۔

ان کا مضمون "اُردو شاعری کا مطالعہ"، (جیسا کہ نام سے ظاہر ہے) اردو شاعری کے مطالعہ کے اصول بتاتا ہے۔ اس سے خود بخود واضح ہو جاتا ہے کہ ہر دور کے اردو شعرا کا کلام بعض امتیازات خاص رکھتا ہے۔ مطالعہ کے اصول یہ ہیں:

کلام کا بیرونی اور اندرونی مطالعہ، شاعر کے ذہنی ارتقا کا مطالعہ، دوسرے ادبوں کے

اثرات کا جائزہ، شاعر کی زندگی کا اس کی شاعری سے تعلق، اور آخر میں شاعر کے زمانے کا شاعری سے تعلق، — سلیم نے ان اصولوں پر اردو شاعری پر ناقدانہ نظر ڈالی ہے۔

وحید الدین سلیم نے تنقید پر زیادہ نہیں لکھا مگر جو کچھ لکھا ہے اس سے گہرائی اور ان کی ناقدانہ بصیرت کا پتہ چلتا ہے۔

اقبال

اقبال (وفات ۱۹۳۸ء) مفکر اور شاعر — ! انہوں نے براہ راست ادبی تنقید نہیں کی مگر ان کے تنقیدی خیالات، ان کی نظم و نثر میں جا بجا موجود ہیں۔ یہ خیالات ان کے فکری نظریات — خصوصاً نظریہ خودی — سے وابستہ ہیں، انہی بحثوں کے دوران میں انہوں نے ادب، شعر، فنون لطیفہ، مصوری، موسیقی، ڈراما وغیرہ کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے — اور انہی مباحث کے ساتھ ساتھ حسن کے تصورات بھی پیش کیے ہیں۔

اقبال نے اسرار خودی میں ''در حقیقت شعر و اصلاح ادبیات اسلامیہ) پر لکھتے ہوئے لکھا ہے:

رجعتے سوئے عرب می بایدت
فکر صالح در ادب می بایدت

فکر صالح سے ان کی مراد مقاصد عظیمہ زندگی کی آرزو اور وہ عشق ہے جو زندگی کے ان مقاصد کی لگن سے حاصل ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ عشق سے مراد وہ جذبے ہیں سچے بھی ہیں اور ''آتش ناک'' بھی چنانچہ عربوں کی شاعری کو نمونہ بنانے کی تلقین کی ہے اور یہ معلوم ہے کہ عربوں کی شاعری میں سچائی اور سوز دونوں کا اجتماع تھا۔ اور اقبال شعرائے وطن کو اسی شاعری کے احیا کی دعوت دیتے ہیں۔

سچے جذبات کی قوت — اور ان کے سوز (— جسے اقبال سوز عشق کہتے ہیں) کا سرچشمہ، بزبان رومی ''گرمی اللہ ہو'' — یعنی ذکر الٰہی اور فکر توحید ہے۔ اقبال نے بھی اس خیال کو اپنایا ہے۔ وہ دیباچہ مرقع چغتائی میں کہتے ہیں:

جو اہل ہنر نوع انسان کے لیے رحمت ثابت ہوئے ہیں ان کا ربط اپنے ماحول کے

ساتھ "زمانہ ستیز" کا ہوتا ہے۔ ایسا بلند ہنر ور خشیتہ اللہ میں ڈوبا ہوا ہوتا ہے، اپنی روح میں وہ زمان کی حقیقت اور ابدیت کو محسوس کرتا ہے .... وہ ہنر جس کا مطمح نظر اخلاق الٰہی کو اپنے اندر جذب کرنا ہو (تخلقوا باخلاق اللہ) دراصل انسان کے اندر ایک غیر محدود طلب (اجرٔ غیر ممنون) پیدا کرتا ہے اور انجام کار اسے اس زمین پر اللہ کی خلافت کا مستحق ٹھہراتا ہے۔"

اقبال جذبات کی اس قوت و سوز کو مقاصد زندگی (جو اخلاق الٰہی کو اپنے اندر جذب کرنے کے لیے ہیں) سے وابستہ کرکے، ان کا رشتہ خودی سے ملاتے ہیں، اور خودی کیا ہے؟ شعور ذات، ارتقائے ذات اور تکمیل و تسخیر حیات! اقبال کے نزدیک شعر و فن کا مقصد بھی یہی تکمیل و تسخیر ہے۔

اقبال کے خیال میں فن کا سرچشمہ الہام ہے لیکن اس کے ہمراہ وہ اکتساب و محنت کو بھی فن کے کمال کے لیے ضروری خیال کرتے ہیں:

ہر چند کہ ایجاد معانی ہے خداداد
کوشش سے کہاں مرد ہنر مند ہے آزاد

اسی طرح اقبال نے حسن کو (جو حاصل فن ہے) بیک وقت معروضی + موضوعی (Objective+Subjective) قرار دیا ہے۔ وہ کروچے کے دبستان اظہاریت کے قریب ہوتے ہوئے بھی اس سے الگ ہیں۔ کروچے کے نزدیک فن ذہن کے اندر (وجدان کی صورت میں) متشکل ہوتا ہے لیکن اقبال اس کو ناتمام تصور سمجھتے ہیں۔ فن نمود و ابلاغ کا متقاضی ہے:

آفریدن؟ جستجوئے دلبرے
وانمودن خویش را بر دیگرے

حسن کی صفات (یا جمال کی اقدار) کے بارے میں حکمائے جمالیات کے خیالات میں رنگا رنگی ہے! اقبال بھی اس رنگا رنگی سے متاثر ہیں — لیکن اقبال کے یہاں، (دوسروں سے امتیازی طور پر) جلال حسن کی ایک قدر خاص ہے۔ یہ جلال کیا شے ہے؟ یہ حسن کی وہ صفت یا اس کا وہ تأثر ہے جس سے قوت، عظمت، رفعت، قاہری کی جبروت کا اثر پیدا ہوتا ہے۔ جو ضعف، نرمی، ملائمت، نزاکت اور نعومت کی ضد ہے۔ حسن خودی کی ایک شان ہے۔ اور خودی ضعف و اضمحلال کی ہر شکل کی مخالف ہے۔ جلال کی قاہری سے رعب تو

پڑتا ہے مگر اس میں خوف، دہشت اور ہولناکی کا کوئی تاثر نہیں ہوتا۔ بلکہ اس میں دلبری کی ایک صورت پائی جاتی ہے۔

بعض اہل علم نے جلال کو لون جائی نس کی Sublimity کا قائم مقام قرار دیا ہے مگر شاید یہ درست نہیں۔ Sublimity کے معنی ہیں Elevation (ملاحظہ ہو Daiches کی کتاب Critical Approaches) جس کا مطلب یہ بیان کیا گیا ہے کہ Sublime ادب قاری کو اپنے آپ سے بلند تر سطح پر لے جاتا ہے۔ شاید اس کا تاثر ربودگی یا Transport قرار دیا گیا ہے لیکن یہ کافی نہیں۔ البتہ لون جائی نس نے عملی طور پر جہاں مثالوں سے اس صفت کی تشریح کی ہے اس سے قدرے ایسی ہی فضا نمودار ہوتی ہے جس پر جلال کا کچھ اطلاق ہو سکتا ہے۔

اقبال نے اپنی نظم شیکسپیئر بانگ درا میں حسن کو آئینۂ حق قرار دیا ہے —!

حسن آئینۂ حق اور دل آئینۂ حسن
دل انساں کو ترا حسنِ کلام آئینہ

اس کی رو سے حسن حق اور خیر ایک ہی قدر اعظم کے مختلف نام ہیں۔ اقبال کے نزدیک فن کا زندگی اور اس کے مقاصد عظیمہ سے گہرا تعلق ہے۔ انہوں نے لکھا ہے کہ:

''میں سارے فنون لطیفہ کو زندگی اور خودی کے تابع سمجھتا ہوں۔'' (دیباچہ مرقع چغتائی)

لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ فن کو حقیقت نگاری (Realism) کا مرادف سمجھتے ہیں یا فن کے لیے اس وسیلۂ اظہار سے مطمئن ہیں۔ وہ مرقع چغتائی کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

''جو چاہیے'' کی نمود کی خاطر 'جو ہے'، کا مقابلہ ہی صحت و قوت کا سرچشمہ ہے' اس کے ماسوا انحطاط اور موت ہے۔''

اسی لیے وہ فن میں نیچر کی تقلید کو ایک غلامانہ عمل سمجھتے ہیں۔ مغربی فطرت پرستوں (Naturalists) کے برعکس، وہ فن کو فطرت (نیچر) کی غلامی سے آزاد دیکھنا چاہتے ہیں:

فطرت کی غلامی سے کر آزاد ہنر کو
صیاد ہیں مردان ہنر مند کے نخچیر! (ضرب کلیم)

بے ذوق نہیں اگرچہ فطرت
جو اس سے نہ ہو سکا وہ تو کر (بال جبریل)

اس کا مطلب یہ ہوا کہ اقبال زندگی کی خارجی اور موجود حقیقت کو تسلیم کرنے کے باوجود، فن میں عینی Idealistic نظریہ رکھتے ہیں۔ اور فن (اور خودی کا) کمال ان کے نزدیک یہی ہے کہ وہ فطرت کی تکمیل بھی کرے اور اس کی تسخیر بھی کرے — جو ہے، اس سے بلند تر اور خوب تر اور کامل تر کی جستجو فن کا منتہا ہے۔

اقبال کے یہاں فنون لطیفہ میں، ڈراما نگاری کو چھوڑ کر باقی سبھی فنون کا ذکر آیا ہے — اور انہوں نے سب فنون کی تنقید اپنے اسی نقطہ نظر سے کی ہے۔ ہند کے شاعروں، افسانہ نگاروں اور مصوروں کے فن کو اعصاب زدہ اور جنس زدہ فن قرار دیا ہے۔ ع

آہ بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار

علامہ کا تصور یہ ہے کہ فن کار ایک بلند تر زندگی کا مصور ہوتا ہے۔ وہ اگر اس جنس زدگی کا مبلغ اور مصور بن جائے (جو حقیقت نگاری اور جنسی نفسیات نگاری کا لازمہ ہے) تو یہی چیز اسے حیوان بلکہ اسفل کے درجے تک پہنچا سکتی ہے۔

شعر اور فلسفہ دونوں اقبال کے خاص فن تھے مگر انہوں نے خود کو محض شاعر، خیال نہیں کیا وہ شاعر حکیم، تھے — ان کا خیال ہے کہ شعر میں اگر سوز نہ ہو تو وہ حکمت ہے — ! اس کا مطلب یہ ہوا کہ اقبال کے نزدیک شعر حکمت پر سوز، کا نام ہے — یعنی شاعری میں بصیرت اور تاثیر دونوں کا اجتماع ہوتا ہے — ! یعنی شاعری بھی ایک طرح کا علم ہے — مگر وہ علم جو پیغمبری کا ایک جزو ہوتا ہے۔ یعنی اس کا ایک سرا روح القدس کے ہاتھ میں ہوتا ہے اور دوسرا عام انسانی زندگی کی ہدایت و اصلاح اور تہذیب سے وابستہ ہوتا ہے۔

فنون میں اقبال نے شاعری کو بہت بلند رتبہ دیا ہے، اس کے بعد فن تعمیر[اور اس میں] غلام اور آزاد اقوام کے فن کے درمیان امتیاز کیا ہے (زبور عجم)] ۔ فن تعمیر، انسان کی خارا شگافی اور اس کی عظمت و ابدیت کا مظہر ہے — باقی فنون میں موسیقی اور مصوری کی اہمیت بھی ظاہر کی ہے — ڈراما نگاری اقبال کی نظر میں نہیں جچی۔ کیونکہ اس کے کردار، خودی، کو ترک کر کے، غیر کا روپ اپناتے ہیں — ! یہ افلاطون کی "نقالی در نقالی" سے ملتی جلتی چیز معلوم ہوتی ہے مگر دراصل اس سے مختلف تصور ہے، اقبال کائنات کو عالم مثال کی نقل نہیں مانتے — بلکہ اسے حقیقی اور ترقی پذیر سلسلہ عمل سمجھتے ہیں۔ اس لیے اس معاملے میں اقبال پر افلاطون کا کوئی اثر نہیں بلکہ ڈرامہ اور تیاتر کے متعلق ان کا اختلافی تصور خودی کے نظریے کا لازمی نتیجہ ہے۔

ڈاکٹر زور

ڈاکٹر محی الدین قادری ؔ زور (متوفی ۱۹۶۲ء ع) ادیب، انشا پرداز، مؤرخ ادب اور ماہر لسانیات ہونے کے علاوہ، نقاد بھی تھے۔ ان کی تنقیدی تحریریں دو طرح کی ہیں۔ ایک تو ان کی مستقل تصانیف ہیں اور دوسری وہ تحریریں ہیں جو مضامین کی صورت میں رسالوں میں محفوظ ہیں۔ ان کی اہم کتابیں یہ ہیں :

(۱) روح تنقید۔

(۲) تنقیدی مقالات۔

(۳) اُردو کے اسالیب بیان۔

(۴) تین شاعر۔

روح تنقید میں تنقید کے اُصول اور تاریخ کا بیان ہے۔ مقالات میں عملی تنقید ہے۔ "تین شاعر" بھی عملی تنقید ہے، روح تنقید دراصل مدرسانہ ضرورتوں کے تحت مرتب ہوئی اس لحاظ سے اس کی افادیت مسلّم ہے، اُردو میں مغربی تصورات کو مربوط طریقے سے یک جا کرنے کی یہ پہلی کوشش ہے اور اہمیت رکھتی ہے۔ تاہم بقول عبدالحق :

"یہ کتاب تنقید نہیں تنقید کے متعلق ہے، اس کے باطن سے نہیں اس کے ظاہر سے، اس کی روح سے نہیں بلکہ اس کے جسم سے بحث کی گئی ہے۔"

کلیم الدین احمد نے "اُردو تنقید پر ایک نظر" میں عبدالحق کے اس اقتباس پر انحصار کرتے ہوئے لکھا ہے کہ روح تنقید کسی ایک نقطہ نظر کو پیش نہیں کرتی بلکہ مختلف بلکہ متضاد آرا کو یک جا پیش کر دینے کے مقصد سے لکھی گئی ہے۔ اور یہی اس کی اہمیت ہے۔

میرا خیال ہے کہ زور کی قابل ذکر کتابیں دو ہیں: تنقیدی مقالات اور اُردو کے اسالیب بیان، مؤخر الذکر میں خاص طور سے اُردو نثر کا تجزیہ ہے اور اس تجزیے کے لیے انہوں نے تنقید کے چند اُصول اپنے سامنے رکھے ہیں، مقالات میں بھی عملی تنقید ہے۔ ڈاکٹر زور کا اُصول کار یہ ہے:

(۱) کتاب ظاہر شکل کے لحاظ سے جس صنف ادب سے تعلق رکھتی ہے وہ اس کی تمام خصوصیات پر حاوی ہے یا نہیں؟

(۲) کتاب معانی و مطالب کے لحاظ سے اپنے موضوع کی تمام خوبیوں سے متصف ہے یا نہیں؟

(۳) کسی ادبی کارنامے کی زبان اور اسلوب کی نگہداشت بھی لازمی ہے۔

(۴) مصنف کی ذات اس کے ماحول اور اس کی تصنیفات کے ماخذوں کا گہرا مطالعہ کیا جائے۔

مثنویات میر تقی میر، میر انیس کا مرثیہ، میر حسن کی سحرالبیان اور غالب کی شاعری ان کے اہم مضامین ہیں۔ انہوں نے غالب کے جذبۂ رشک کا تجزیہ کرتے ہوئے غالب کی ذہنیت، شخصیت اور نفسیات کا حوالہ دیا ہے۔ ان کی تنقید میں عمرانی اور نفسیاتی زاویۂ نظر کا امتزاج ہے۔

یہ واضح رہے کہ زور بااُصول تنقید نگاری کے اولین بڑے معماروں میں ہیں۔ کلیم الدین احمد کا خیال ہے کہ وہ پیرویٔ مغربی میں ناکام رہے ہیں مگر راقم کا خیال ہے کہ ڈاکٹر زور نے مغربی اُصولوں کو واضح کرنے اور مقبول بنانے میں بڑا حصہ لیا ہے۔ اور اس سے اُردو میں تنقیدی تحریروں کے لیے ایک انداز اور ایک اسلوب مہیا ہوا ہے۔۲

حواشی

(۱) ڈاکٹر زور کے کوائف کے لیے رسالہ سب رس (حیدر آباد دکن) کا زور نمبر ملاحظہ ہو۔

(۲) کلیم الدین احمد نے عبدالقادر سروری کی کتاب دنیائے افسانہ کے بارے میں بھی یہی رائے ظاہر کی ہے۔

عبدالرحمٰن دہلوی

شمس العلماء مولانا عبدالرحمٰن دہلوی نے مرآۃ الشعر میں شعر و شاعری کی ماہیت کے بارے میں زیادہ تر قدیم ماخذ کو سامنے رکھ کر، اور عموماً اُسی نقطہ نظر اور اسی انداز سے بحث کی ہے۔ بحثیں عالمانہ ہیں اور چونکہ متعلقہ علوم کے سلسلے میں اب بے خبری عام ہے اس لیے اس کتاب کے مطالب تک پہنچنے میں دقت ہو سکتی ہے۔ اس کے علاوہ، مصنف نے انداز بیان میں خطابت کی شان پیدا کرنی چاہی ہے اس لیے بعض موقعوں پر بات واضح نہیں ہو سکی پھر بھی انہوں نے شعر و شاعری کے بارے میں ہمیں مستفید کیا ہے۔ انہوں نے امداد امام اثر، حالی اور شبلی سے الگ طریق بحث اختیار کیا ہے اور کہیں کہیں شاعری کے بعض جدید دستوروں اور نظریوں کے حوالے بھی آتے ہیں۔

شعر کی ماہیت ان کے نزدیک یہ ہے کہ 'یہ ایک طرح کا بیان ہے' — یعنی بیان کی اعلیٰ قسم ہے (دوسری قسم جو اس سے فروتر ہے نثر کہلاتی ہے)۔ بیان اور کلام ان کے نزدیک مترادف الفاظ ہیں۔ (اگرچہ یہ واضح نہیں کیا کہ گفتگو اور تحریری بیان کی حیثیت کیا ہے؟)

ان کے نزدیک شعر ایک لسانی، خیالی، صناعی چیز ہے اور شعر میں اہم حصہ خیال اور زبان کا ہوتا ہے۔ ان کی رائے میں "شعر نتیجہ ہے انسانی طبیعت اور صنعت کا" — شعر عربی زبان کے بہت سے الفاظ کی طرح اپنی حقیقت آپ ظاہر کرتا ہے کہ وہ معناً بھی شعور کا نتیجہ ہے اور لفظاً "بھی شعور سے مشتق ہے۔" انہوں نے شعور کے معنی "احساس یا ادراک اولیٰ" لیے ہیں۔ اور شعور کا تعلق قلب سے ظاہر کیا ہے۔ اس طرح انہوں نے یہ واضح کیا ہے کہ واردات قلبی کا نام شعور ہے — اور یہی شعر کی جان بلکہ اس کا سرچشمہ

ہے۔

جذبات کی بحث میں اسی خیال کو دہراتے ہوئے لکھتے ہیں کہ شعر و شاعری کا اصل تعلق معانی شاعرہ یا جذبات سے ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ''شعر بیشتر جذبات ہی سے اپیل کرتا ہے نہ کہ عقل و استدلال سے'' (لفظ ''بیشتر'' نے ظاہر کیا کہ مولانا کی رائے میں وہ بھی شعر ہو سکتا ہے جو شعر ہو مگر جذبات سے اپیل نہ کرے)۔

مولانا عبدالرحمٰن کے نزدیک جذبات و خیال کا باہم بڑا تعلق ہے۔ ان کی رائے میں ''کوئی جذبہ خیال سے خالی نہیں ہوتا اور خیال بھی اکثر جذبہ سے'' خالی نہیں ہوتا — ! ''تاہم خیال کا رتبہ بالا ہے اور اس میں فی الجملہ فکر و تلاش کا رنگ پایا جاتا ہے'' (یہاں بھی مولانا عبدالرحمٰن نے درجہ بندی کر کے معاملے کو الجھا دیا ہے)۔

مولانا شبلی نے شعر کی بنیاد دو چیزوں پر قائم کی تھی : محاکات اور تخیل لیکن مولانا عبدالرحمٰن کے نزدیک ان کو دو الگ الگ چیزیں قرار دینا درست نہیں۔ محاکاتی شاعری میں بھی تخیل سے کام لیا جاتا ہے۔ ان کی رائے ہے کہ شعر میں محاکات تخیل کی شریک بلکہ (شریک غالب) ہوتی ہے۔

مرآۃ الشعر میں تخیل کی بحث نہایت طویل ہے۔ مولانا عبدالرحمٰن نے خیال اور تخیل میں فرق کیا ہے اور ان کے معانی میں لطیف امتیازات کی نشاندھی کی ہے۔ اور وہم کو الگ قوت قرار دیا ہے اور اس کا کام یہ بتایا ہے کہ وہ ایسی تصویریں تخلیق کرتا ہے جو حقیقی دنیا میں یا تو موجود نہیں یا ان سے دور کا تعلق رکھتی ہیں۔ تخیل بھی ان کے نزدیک تخیل سے الگ اصطلاح ہے۔ تخیل کا مطلب ہے۔ کوشش سے معانی خیالی پیدا کرنا — معنی آفرینی — یہ خیالی صنعت، معانی شاعرہ والی شاعری کے مقابلے میں فروتر ہے۔

مولانا عبدالرحمٰن کے خیال میں شعر کی دو قسمیں ہیں مطبوع اور مصنوع۔ مطبوع وہ کلام ہے جو شاعر نے بے ساختہ اور برجستہ کہا ہو۔ مصنوع وہ ہے جس کے لئے غور و فکر سے کام لیا گیا ہو (مرآۃ الشعر۔ ص ۹۴)

اچھے شعر کی پہچان یہ ہے کہ ''بلا اجازت کانوں میں در آئے''

(مایدخل الاُذُن بلا اُذِن) بلکہ کانوں کے راستے سے دل میں اتر جائے۔۔ گویا قاری کا تاثر شعر کی تاثیر اور شعر کے حسن کا پیمانہ ہے۔ قدرتی طور پر پیمانے (اختلاف ذوق کی بنا پر) مختلف ہوں گے۔ اس وجہ سے تاثیر کے لحاظ سے شعر کی پانچ قسمیں لکھی

ہیں۔ اول، وہ شعر جس کو سن کر سامع جھومنے لگے (مرقص = رقص آور) دوم، طرب انگیز ہو (مطرب)۔ سوم، مقبول، جسے سن کر سخن فہم کہے "خوب ہے! اچھا ہے!" چہارم، مسموع۔ جو گوارا ہو۔ پنجم، متروک یا مردود — یعنی رد کر دینے کے قابل، ناگوار۔

مولانا عبدالرحمٰن نے ایک جگہ لکھا ہے کہ شعر میں حسن سے مراد لفظ اور معنی دونوں کا حسن ہے۔ چونکہ شعر الفاظ و معانی کے حسن مجسم کا نام ہے اس لیے دونوں کی خوبی سے شعر کا حسن کامل ہو گا۔ الفاظ کی دو حیثیتیں ہیں اول صوت۔ صوت کی ہمواری اور روانی سے صوتی حسن پیدا ہوتا ہے۔ دوسری تصویر۔ اس حیثیت سے الفاظ معانی کی تصویریں ہیں۔ ان تصویروں کا حسن، ترتیب و ترکیب کی خوبصورتی پر منحصر ہے۔ تصویروں کی ترتیب میں جب سلیقہ، متکلم یا ادیب کے قصد اور اس سے متعلق مخصوص جذباتی یا ذہنی حالت کے ساتھ مجتمع ہو جاتا ہے تو اس سے اظہار مختلف شکلیں قبول کرتا ہے۔ جذبات ہمراہ ہوں اور کلام موزوں ہو جائے تو شعر ہے۔ کلام میں وزن نہ پیدا ہو تو نثری انشا۔ نثر برجستہ ادا ہو تو خطابت اور لکھی جائے تو ترسل مگر دوسری جگہ لکھا ہے کہ شاعری سراپا الفاظ کا کھیل ہے۔

مرآۃ الشعر میں اور بھی بہت کچھ ہے۔ موجودہ مختصر کتاب میں اس کے جملہ مباحث کو زیر بحث نہیں لایا جا سکتا۔ میں نے گزشتہ سطور میں جو خلاصہ پیش کیا ہے اس پر جامع تنقید بھی ممکن نہیں۔ جدید ذہن کے قاری کے نقطہ نظر سے جو خیالات قابل غور ہیں ان کا تجزیہ بحرحال لازم ہے۔

مرآۃ الشعر کے مرکزی مباحث میں پہلی قابل توجہ بحث یہ ہے کہ مولانا عبدالرحمٰن نے شعر کے مسئلے میں جذبات کا ذکر جس طرح کیا ہے اس سے محسوس ہوتا ہے کہ وہ تخلیقی عمل کے بنیادی محرکات کو بڑی حد تک نظرانداز کر رہے ہیں۔ دیباچے میں وہ شعر کو خیال اور زبان کا مجموعہ بتاتے ہیں۔ اور اس میں کوئی شبہ نہیں کہ بڑی حد تک یہ ٹھیک بھی ہے — لیکن خیال کو تحریک میں لانے والی چیز جذبہ شعر کا محرک اول ہوتا ہے۔ مگر مولانا عبدالرحمٰن براہ راست اس کا ذکر نہیں کرتے، جذبات کو بہت بعد میں اور ضمناً سامنے لاتے ہیں —؟

خیال، تخیل اور تخییل میں جو فرق ہے اس پر انہوں نے خاص توجہ دی ہے اور یہ اس لیے ہے کہ انہوں نے شعر کی مختلف صورتوں کو جذبے سے وابستہ نہیں کیا۔ اور شاعر

کی شخصیت اور زمانے کی روایات سے دلچسپی نہیں لی، ورنہ یہ بالکل واضح ہو جاتا کہ شاعری میں اظہار کے مختلف سانچے اور مختلف طریقے شاعر کی جذباتی نفسیت، انفرادی تصور اور ذوق کے مطابق بدل جاتے ہیں — اور زمانے کی روایت بھی اس سے بڑی حد تک اثر انداز ہوتی ہے — مثلاً جس زمانے میں فارسی اُردو شاعری میں مبالغہ اور رعایت لفظی کا چرچا ہوا تو اس کی ذمے داری شاعروں سے زیادہ زمانے کے ادبی دستور اور اس کے برابر برابر معاشرت کے انقلابات پر بھی عائد ہوتی ہے۔ میر تقی اور سودا نے ایہام گو شعرا کے سائے میں تربیت پائی لیکن زمانے کے بدلے ہوئے حالات نے انہیں ترک ایہام پر مجبور کیا۔ وہ رعایت لفظی کی شاعری جاری رکھ سکتے تھے مگر وہ جاری نہ رکھ سکے۔ یہ زمانے کے حکم سے ہوا۔

غرض یہ کہ اس کا تعلق خیال، تخیل اور تخییل سے اتنا نہیں جتنا شاعر کی جذباتی نفسیت اور زمانے کے اثرات سے ہے۔ اس کے لیے تین اصطلاحیں الگ الگ مقرر کرنے کی خاص ضرورت نہ تھی۔ محض تخیل بھی کافی تھا۔ اس کی مختلف کارفرمائیاں دوسرے محرکات کے لیے آ سکتی ہیں۔

شاعری میں الفاظ اور معانی کی بحث میں مولانا عبدالرحمٰن نے قدما کا ساتھ دیا ہے یعنی الفاظ ہی کو سب کچھ قرار دیا ہے۔ یہ بھی وہی پرانی الجھن ہے، اگر الفاظ معانی کی تصویریں ہیں۔ اور معانی سے مراد جذبات ہیں تو پھر یہ لفظ و معنی کی تفریق کیا معنی رکھتی ہے۔ یہ بھی جذبے کو مرکزی چیز قرار نہ دینے کا نتیجہ ہے۔ انہوں نے لکھا ہے کہ شاعری کیلئے وزن ضروری ہے مگر قافیہ ضروری نہیں۔ وزن کے سلسلے میں، ان کے خیالات میں وسعت ہے۔ وہ مروجہ عروضی اوزان کو قطعی اور آخری اوزان نہیں سمجھتے۔ ان میں اضافہ ہو سکتا ہے۔ وہ مصرع بندی کے معاملے میں بھی روادار ہیں اور کہتے ہیں کہ عربی شاعری موشحات وغیرہ میں جب مصرعے چھوٹے بڑے ہو سکتے تھے تو اب کیوں نہیں ہو سکتے۔

شعر میں معانی فکریہ (حقائق) اور معانی شاعرہ (جذبات) دونوں کو ضروری سمجھتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ ”حسن شعر حسن حقیقت کا عکس ہے“ البتہ زبان میں مجاز کے استعمال کو وہ کلام کا حسن اور زیور خیال کرتے ہیں — اور لکھتے ہیں کہ کلام خود جویائے مجاز ہے۔ تاہم ان کے نزدیک شعر کی ترکیبی خوبی یہ ہے کہ وہ نثر کے قریب ہو۔ پھر یہ بھی کہتے ہیں کہ شعر کے لئے صناعت ضروری ہے۔

مرآۃ الشعر پر علم بلاغت کے تصورات چھائے ہوئے ہیں۔ مولانا کی رائے میں فصاحت و بلاغت الگ الگ چیزیں بھی ہیں اور ایک بھی ہیں۔ اس الجھن کی وجہ یہ ہے کہ form کی ماہیت اور اس کے تقاضوں کی جمالیاتی حقیقت ان کے سامنے نہیں تھی — وہ شاعر کو الگ، اس کی شاعری کو اس سے الگ — شاعری میں لفظوں کو الگ اور معانی کو لفظوں سے الگ خیال کرتے ہیں۔ اور ان سب سے زیادہ یہ کہ وہ جذبات اور اجتماعی جذبات و محرکات سے تقریباً بے نیاز ہیں۔ شاعری کا منصب کیا ہے، وہ کہاں تک شاعر کی شخصیت کا اظہار یا اخفا ہے، سوسائٹی کے لیے شاعری کیا مفہوم اور کیا مقصد رکھتی ہے؟ — مرآۃ الشعران مسائل کے بارے میں خاموش ہے۔

حواشی

(۱) مراۃ الشعر کا آغاز یوں ہوتا ہے: ''بیان کیا ہے؟ وہی جو انسانیت کا زیور اور زبان انسان کا جوہر ہے۔ جو کہنے کو بات ہے مگر تلخ ہو تو زہر، شیریں ہو تو نبات۔ دلکش ہو تو جادو اور دل نشین ہو جائے تو کرامات ہے، یہ جھوٹ نہیں سچ ہے، مبالغہ نہیں حقیقت ہے۔ (لاہور ۱۹۵۰ع ایڈیشن)
اس ایک اقتباس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ مولانا عبدالرحمٰن، تنقیدی اصطلاحوں کے ذریعے مطلب واضح کرنے کے بجائے قاری کو اپنی انشاپردازی سے متأثر کر رہے ہیں۔ اس سے یہ علمی کتاب وضاحت کی منزل مقصود تک نہیں پہنچ سکی۔

نیاز فتحپوری

نیاز بھی کئی مصنفانہ حیثیتیں رکھتے ہیں مگر انھوں نے تنقید میں جو کام کیا ہے وہ قابل توجہ ہے۔ ''انتقادیات'' اور ''مالہ و ماعلیہ'' ان کے تنقیدی مضامین کے اہم مجموعے ہیں۔ انتقادیات میں قدیم شعرا کے کلام پر مضامین ہیں اور مالہ، و ماعلیہ کے اکثر مضامین میں معاصر شعرا کے کلام کی ''نارسائیوں'' کا ذکر ہے اور واضح کیا ہے کہ کس طرح ایک بڑا شاعر بھی صحیح لفظ تک نہ پہنچنے کی وجہ سے اظہار و ابلاغ میں ناکام رہتا ہے۔

نیاز کا انداز تنقید رومانی تاثراتی ہے لہ اور اس پر بلاغت کے دبستان کا بھی اثر ہے وہ زبان و محاورے کے مسئلے کو خاص اہمیت دیتے ہیں۔

ان کے تنقیدی مشوروں میں یہ نصیحت یا ہدایت بار بار سامنے آتی ہے کہ اچھی شاعری کے لیے علمی استعداد اور شاعرانہ اکتساب ضروری ہے۔ چنانچہ مالہ و ماعلیہ کے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

''کہا جاتا ہے فطری شاعر کا لکھا پڑھا ہونا ضروری نہیں لیکن کوئی شخص اگر فطری شاعر بھی ہے اور لکھا پڑھا بھی تو اسے جاہل فطری شاعر سے یقیناً بہتر ہونا چاہیے۔''

عمومی طور پر تو نیاز کے اس بیان پر اعتراض کی کم گنجائش ہے مگر اسے بطور قاعدہ کلیہ تسلیم کرنا مشکل ہے کیونکہ اچھی شاعری رسمی علم کی رہین منت نہیں ہوتی۔ یہ ایک ملکہ ہے جو اکتساب کے بغیر بھی اپنا جوہر خداداد دکھا سکتا ہے۔

ایک اور مضمون میں فرماتے ہیں:

''شاعر پیدا ہوتا ہے بنتا نہیں، یہ مشہور بات ہے لیکن اگر شاعر اسی نظریے پر

بھروسہ کر کے شعر کہے تو وہ بگڑ بھی جاتا ہے۔" مقصد یہاں بھی وہی ہے۔ یعنی اکتساب اور علمی استعداد!

نیاز کے سب خیالات سے اتفاق کرنا مشکل ہے مگر زبان کی صحت پر ان کا اصرار بالکل درست ہے۔ سچ یہ ہے کہ کامیاب شاعری کے لیے زبان کی صحت اور بیان کی رسائی ناگزیر ہے۔

اس خاص زاویے سے دیکھا جائے تو اُردو تنقید میں نیاز کی حیثیت منفرد ہے اور اس انفرادیت کی بنیاد خاص یہی "لفظیاتی تنقید" ہے۔ نیاز کا عقیدہ یہ ہے کہ ہر شعری تجربے کی یہ تقدیر ہے کہ وہ اپنے لیے صحیح قالب اظہار اختیار کرے۔ اگر کسی تجربے کو صحیح قالب اظہار نہیں ملتا تو اس کا سبب یہ ہے کہ شاعر کو وسائل اظہار یعنی زبان و بیان پر قدرت نہیں۔ پس نیاز شاعری اور زبان و بیان کو کوئی منقطع اور الگ چیز نہیں سمجھتے۔ صحت زبان و بیان پر انہیں اس لیے اصرار ہے کہ اس کے بغیر تجربے کا صحیح اظہار ممکن نہیں۔

نیاز نے اپنی تنقیدوں میں عقلی اصول بندی بھی کی ہے اگرچہ وہ بھی ان کے مذکورہ بالا خیالات کے تابع ہے۔ وہ رومانی تحریک کے ممتاز رکن ہیں مگر اس کے باوجود وہ اپنے زمانے کے ایک بڑے عقل پسند ادیب بھی ہیں۔ تنقیدی مضامین میں یہ دونوں رجحانات ملے جلے نظر آتے ہیں۔ پھر بھی ذاتی تاثر کی فرماں روائی ساتھ ساتھ چل رہی ہے۔ مومن پر اپنے مضمون میں لکھتے ہیں:

> "نہ میں اپنی پسندیدگی پر آپ کو مجبور کر سکتا ہوں اور نہ آپ مجھ سے اپنی عدم پسندیدگی کو بجبر تسلیم کرا سکتے ہیں۔"

یہ ہے ذاتی تاثر کی چیرہ دستی! تنقید آخر تنقید ہے اس میں جبر ہے بھی اور نہیں بھی! اس میں کل فیصلہ ذاتی پسند و ناپسند کے ہاتھ میں نہیں ہوتا اس میں فیصلہ کرنے اور اسے قابل قبول بنانے کے لیے مستحکم عقلی اُصولوں کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ کہنا کافی نہیں کہ:

"مجھے کلیات مومن دے دو، باقی سب اٹھا لے جاؤ" تاثر کی زبردستی کے سوا کچھ نہیں۔ مگر نیاز اس کے لیے ایک دلیل بھی رکھتے ہیں:

> "کسی خیال پر نقد کرنے کے لیے سب سے پہلے اُصول فطرت پر نظر ڈالنا چاہیے اور یہ دیکھنا چاہیے کہ وہ خیال کس حد تک درمیانی منازل طے کرتا ہوا فطرت

کے ساتھ ساتھ چلتا ہے اور اگر کوئی شخص اس طرح فیصلہ کرنے پر قادر ہو تو پھر دوسرا اصول یہ ہے کہ اس کو صرف اپنی رائے پر اعتماد کرنا چاہیے کہ "جو بھر میں کہتا ہوں وہی صحیح ہے۔" اور اسی اصول کے مطابق میں مومن کے کلام پر ایک سرسری نظر ڈالوں گا۔"

یہ عقلی اور جذباتی رویوں کا امتزاج ہے اور قدرے پریشان کن بھی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کی تحریروں میں تاریخی شعور اور ماحول کے اثرات کا اعتراف بھی پایا جاتا ہے۔ وہ بہت سے موقعوں پر شاعر کی شخصیت اور نفسیات کے حوالے سے بات کرتے ہیں۔ پھر بھی ان کی زیادہ توجہ زبان و بیان کے مسئلوں کی طرف رہتی ہے۔

شاعری میں صداقت و حقیقت اور اظہار سے اس کے رابطے کے بارے میں نیاز کے خیالات قابل توجہ ہیں۔ فرماتے ہیں:

"شاعری حقیقت نہیں ہے بلکہ حقیقتوں کا اظہار ہے، صداقت نہیں بلکہ صداقتوں کی تعبیر ہے، خود کوئی کیفیت نہیں کیفیتوں کا بیان ہے اور تعبیر و بیان کا اختلاف فطرت انسانی ہے۔"

اس کا مطلب یہ ہوا کہ ادب اور شاعری بلکہ جملہ فنون کی آبرو ان کے طرز اظہار سے قائم ہے۔ معانی جو کچھ بھی ہوں ہوا کریں اصل شے ان معانی کا طریق اظہار ہے۔ حسن ظاہری کی یہ نگہداشت لکھنؤ کے ادبی مسلک کے عین مطابق ہے مگر شاعری میں حقیقت کو اس کے اظہار سے الگ سلسلہ عمل قرار دینا اس بات کی غمازی کرتا ہے کہ وہ بدستور ابن رشیق اور ابن خلدون کے نظریات میں الجھے ہوئے ہیں، نئی تنقیدی دریافتوں سے انہوں نے استفادہ نہیں کیا۔

اس سے واضح ہو جاتا ہے کہ نیاز اپنی تنقیدوں میں مختلف راستوں کی نشاندہی کے باوجود بالآخر اپنے اصلی مرکز پر آکر دم لیتے ہیں۔ یعنی لفظی صحت، کلام کا ظاہری حسن، اور بیان کی رسائی — گویا حقائق و تجربات ان کی نظر میں ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔

حواشی

(۱) تفصیل کے لیے دیکھیے میری کتاب "مباحث"، مضمون "نیاز کے تنقیدی خیالات"۔

عبدالحق

اصلاً محقق اور تبصرہ نگار ہیں۔ انہوں نے اُردو زبان و ادب کی ہر لحاظ سے بڑی خدمت کی ہے اور قدیم شاہکاروں کو نہ صرف چھپوایا بلکہ ان کی قدر و قیمت بھی واضح کی۔ اس خدمت کے ضمن میں انہیں تنقید بھی کرنی پڑی۔ ایسی تحریریں کافی تعداد میں ہیں۔

کلیم الدین احمد کو شکایت ہے کہ عبدالحق نے اپنی انگریزی دانی سے فائدہ نہیں اٹھایا یعنی محدود مشرقی پیمانوں سے ادب اور شاعری کو ناپتے رہے۔ یہ شکایت بے جا ہے۔ دیکھنا تو یہ ہے کہ عبدالحق کا مقصد اور ان کا منصب کیا تھا۔ انہوں نے نقاد کی حیثیت سے خود کو کبھی پیش نہیں کیا۔ ان کا کام تھا قدیم ادب کا تعارف اور اس کی اشاعت۔ یہی وجہ ہے کہ وہ تعارف کے فن میں بے مثال ہیں۔ ان کی تبصرہ نگاری بھی تعارفی اور تشریحی ہوتی ہے۔ اور تنقید کی حدوں میں جا پہنچتی ہے۔

اُردو میں عبدالحق سے بہتر تبصرہ نگار اور تعارف نگار آج تک پیدا نہیں ہوا۔ (شبلی بھی ان کا مقابلہ نہیں کر سکتے)۔

اس حیثیت سے دیکھا جائے تو عبدالحق کی تنقیدی تحریروں کے خلوص میں کوئی شبہ نہیں رہتا۔ وہ اپنے تاثر کی روشنی میں اپنی رائے لکھ کر آگے بڑھ جاتے ہیں۔ وہ تنقید نہیں کرتے اپنا وہ تاثر پیش کرتے ہیں جو تعارف کے اندر جذب ہو سکے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اصطلاحوں کے چکر میں نہیں پھنستے۔ سادہ الفاظ اور سیدھی سادی عبارت میں ادب پاروں کے متعلق اپنی رائے ظاہر کر دیتے ہیں۔

کلیم الدین احمد نے مولانا حالی سے ان کی مشابہت کا سراغ لگایا ہے۔ مشابہت یہ ہے کہ حالی انگریزی نہیں جانتے تھے اور عبدالحق نے ان سے زیادہ انگریزی جانتے ہوئے

بھی، اپنی انگریزی دانی کا ثبوت پیش نہیں کیا۔

ہمارے فاضل مورخ تنقید کا یہ استدلال حد درجہ ترحم انگیز ہے۔ وجہ یہ کہ وہ عبدالحق کے مقصد ہی کو نہیں سمجھ سکے۔ ورنہ انہوں نے عبدالحق کی ناقدانہ تحریریں اپنی "اُردو تنقید پر ایک نظر" میں خود اتنی جمع کر دی ہیں کہ مذکورہ بالا استدلال کی تغلیط ہو جاتی ہے۔

میں کہہ چکا ہوں کہ عبدالحق کا اصل نصب العین تعارف ہے۔ اسی وجہ سے ان کا انداز تشریحی ہے۔ وہ تاریخ سے بھی مدد لیتے ہیں اور مقابلہ و موازنہ بھی کرتے ہیں، اس طرح، اور جس طریقے سے بھی ممکن ہو کتاب یا دیوان کی حقیقت، حیثیت اور قدر و قیمت واضح اور ذہن نشین کر دیتے ہیں۔

عبدالحق کے تنقیدی معتقدات کی طویل فہرست بنائی جا سکتی ہے۔ مگر چند اصولی نکتے درج کیے جاتے ہیں:

(۱) "ہر ملک کی شاعری اس کے تمدن کے تابع ہوتی ہے، جو سوسائٹی جس رنگ میں ڈوبی ہوئی ہوتی ہے اس کی جھلک اس کی نظم و نثر میں آجاتی ہے۔"

(۲) تنقید پر وہی شخص لکھ سکتا ہے "اور دوسروں کو ہدایت کر سکتا ہے جس کا تجربہ وسیع اور مطالعہ گہرا اور نظر دوربین ہو، جو نہ صرف ذوق صحیح رکھتا ہو بلکہ دنیائے ادبیات کا شناور ہو، جس نے ایک مدت کے مطالعہ اور غور و فکر کے بعد ان امور کے متعلق خاص رائے قائم کی ہو۔ اور وہ اس رائے کو بیان کرنے کی قدرت رکھتا ہو اور دوسروں کے دل نشین کر سکتا ہو۔"

(۳) "ہر لفظ زبان میں ایک منصب رکھتا ہے اور اس کے صحیح استعمال پر وہی قادر ہو سکتا ہے جو اس کی سیرت سے آگاہ ہو ـــ!"

اس طرح کے بہت سے اور اصول بھی ان کی تحریروں سے نکلتے ہیں ـــ لیکن حق یہ ہے کہ عبدالحق کا نصب العین تنقید سے زیادہ کتاب کا تعارف، مصنف کے زمانے اور حالات کے بارے میں چھان بین اور دوسرے واقعات کی تحقیق ہے۔ تنقید ان کے یہاں ضمنی ہے۔

عبدالماجد دریا آبادی

عبدالماجد دریا آبادی، ایک فلسفی اور دینی مفکر و عالم ہیں مگر مضمون نگاری اور تنقید میں بھی ان کی تحریروں کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ یہ بھی رومانی انداز نقد و نظر کے لیے شہرت رکھتے ہیں۔ جذبات کی شدت ان کی تنقید کے توازن کو درہم برہم کر دیتی ہے۔ مثنوی زہر عشق کی ہیروئن مہ جبین کو اینا کرینینا سے جا ملاتے ہیں اور بحرالمحبت (مصحفی) کو دریائے عشق کے مقابلے کی چیز قرار دے کر اپنے مصنف کے لیے برتری کی ایک صورت پیدا کرتے ہیں۔ ادب پر لکھنے کے لیے ادب کی داخلی شہادتوں کو ضروری سمجھتے ہیں اور چونکہ دبستان شبلی سے تعلق رکھتے ہیں اس لیے ادب کی جمالیاتی قدروں پر بہت زور دیتے ہیں۔ ان کی فضیلت کا اصل میدان فلسفیانہ موضوعات اور مضمون نگاری ہے۔ تنقید جتنی کی ہے اس میں شدید جذباتی رد عمل نمایاں ہے۔

تنقید کا دورِ جدید

میں جدید ترین دور کا آغاز ۱۹۳۵ء سے کر رہا ہوں اگرچہ میں سابقہ بحث میں کئی ایسے بزرگوں کا ذکر کر چکا ہوں جو ۱۹۳۵ء کے بعد بھی کام کرتے رہے (مثلاً مولوی عبدالحق) اور بعض اس دور میں بھی دیر تک کرتے رہے ہیں (مثلاً نیاز فتح پوری اور دوسرے بزرگ) لہ۔ تاہم ۳۶۔۱۹۳۵ء ایک نئے انداز نظر کا زمانہ ہے جس میں ادبی تنقید کا رنگ پہلے سے بالکل مختلف ہو گیا ہے۔ اس دور میں تنقید خالصتاً اصولی، عقلی بلکہ بڑی حد تک سائنسی ضابطوں کے تابع ہو گئی ہے۔ اس دور میں نہ صرف علمی اور فلسفیانہ نظریات تنقید پر اثر انداز ہوئے بلکہ سیاسی اور معاشی نظریوں نے بھی نقد و نظر پر اثر ڈالا۔

اس حقیقت کا انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اُردو تنقید کو ترقی پسند تحریک سے بڑی تقویت حاصل ہوئی۔ وہ رجحانات جن کو بعد میں سبھی نقادوں نے تسلیم کر لیا اور ان پر عمل بھی کیا ان کا آغاز ترقی پسند تحریک سے ہی ہوا۔

۳۶ء کے قریب قریب مارکسی تنقید کی ابتدا ہوتی ہے۔ اس کے علم برداروں میں سجاد ظہیر، ڈاکٹر عبدالعلیم، مجنوں گورکھ پوری، احتشام حسین، اختر حسین رائے پوری تھے۔ (بعد میں علی سردار جعفری اور ممتاز حسین بھی اس صف میں شامل ہوئے)۔

۳۶ء کے قریب قریب بعض دوسرے نقاد بھی کم و بیش انفرادی طور پر اسی راستے پر چلنے لگے۔ ان جدید نقادوں میں ایک طبقہ تو وہ ہے جس کو میں سہولت کے لیے علمی اور تعلیمی (یا تدریسی) طبقہ کہتا ہوں۔ ان میں آل احمد سرور، کلیم الدین احمد، پرنسپل عبدالشکور، سید وقار عظیم، ابواللیث صدیقی اور عندلیب شادانی شامل ہیں — بعد میں عبادت بریلوی اور احسن فاروقی بھی اس صف میں شامل ہو گئے فیض احمد فیض نے بھی

تنقیدی مضامین لکھے جن کا مجموعہ میزان کے نام سے چھپ چکا ہے۔ ترقی پسند نقادوں سے الگ ایک دوسرا طبقہ ڈاکٹر اعجاز حسین، فراق گورکھ پوری، صلاح الدین احمد، اثر لکھنوی اور ان سب سے الگ مزاج اور ذہن رکھنے والے محمد حسن عسکری ہیں جو ابتدا میں ترقی پسند سمجھے جاتے تھے مگر انہوں نے بہت جلد اپنا راستہ بدل لیا۔ ان کے علاوہ اکرام، خورشید الاسلام اویس ادیب، اختر اورینوی اور میراجی بھی ہیں جن کا تنقیدی کام نظر انداز نہیں ہو سکتا۔

میں عرض کر چکا ہوں کہ ۱۹۴۷ء کے قریب قریب ان میں سے اکثر لکھنے والے اپنے اپنے انداز خاص سے مصروف تنقید تھے۔ ان میں سے کسی کا انداز نظر مارکسی سماجی معاشی تھا۔ کسی کا فنی جمالیاتی۔ کسی کے یہاں نفسیاتی طرز مطالعہ اور کسی کے یہاں تاریخی تحقیقی انداز غالب تھا جس کی تفصیل کا یہ موقعہ نہیں۔ تاہم ان میں سے جو نقاد پہلے سے لکھتے آئے تھے اور ان کا کام ۱۹۴۷ء کے بعد دیر تک جاری رہا ان کے سلسلے میں قدرے تفصیل کی ضرورت ہو گی۔

اس سلسلے میں میں چند اہم اہل قلم کا ذکر کرتا ہوں جن کے ذہن و فکر نے تقسیم ملک کے بعد اُردو ادب یا تنقیدی ادب کو اہم فکار دیے — میری رائے میں ان میں ممتاز ترین اشخاص صرف چار ہیں:

(۱) آل احمد سرور (۲) احتشام حسین (۳) محمد حسن عسکری اور (۴) کلیم الدین احمد۔ جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں یہی وہ نقاد ہیں جن کے افکار نے اُردو ادب کے مسائل کے بارے میں ایک خاص تحرک پیدا کیا۔ انہوں نے زمانہ زیر بحث میں بھی خاصا کام کیا اور ان کو دونوں زمانوں کا (یعنی ۱۹۴۷ء سے پہلے اور ۱۹۴۷ء کے بعد کا) نقاد کہا جا سکتا ہے — ۱۹۴۷ء تا ۱۹۵۷ء کے تفصیلی جائزے میں چند اور نام بھی امتیازی حیثیت سے سامنے آتے ہیں مثلاً مجنوں گورکھ پوری، اختر حسین رائے پوری اور فراق — جن کی نگارشات نے اُردو تنقید پر گہرا اثر ڈالا ہے۔ اس مجمل کتاب (اشارات) میں ان سب نقادوں پر تبصرہ کرنا محال ہے۔ پروفیسر کلیم الدین احمد نے اپنی قابل قدر کتاب "اُردو تنقید پر ایک نظر" میں ان میں سے بعض نقادوں کا ذکر کر دیا ہے۔ یہ تبصرہ اگرچہ یک رُخہ ہے پھر بھی فائدہ مند ہے۔ آل احمد سرور کی تنقید، بڑی مزے دار تنقید ہے۔ اور اسے تخلیقی ادب میں شمار کیا جا سکتا ہے مگر کلیم نے اس کی بے جا تنقیص کی ہے، تاہم یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ سرور اپنی

تنقید میں حسن بیان پر اسی طرح زور دیتے ہیں جس طرح مجنون اظہار علم پر اصرار کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ کہ دونوں کی تنقید علم اور حسن بیان کے نیچے دب جاتی ہے۔

احتشام حسین کی تنقید کا امتیازی وصف یہ ہے کہ وہ اکثر ایک خاص نظریے کے تابع رہ کر ادب پر نظر ڈالتے ہیں اور اپنی ناقدانہ زندگی کی ابتدا سے لے کر آج تک وہ اس مسلک پر قائم ہیں۔' ان کے تنقیدی مضامین کے جو مجموعے شائع ہوئے ہیں ان میں تنقیدی جائزے (۱۹۴۴) روایت و بغاوت (۱۹۴۶ع) ادب اور سماج (۱۹۴۸ع) پہلے کے ہیں اور کچھ (۱۹۵۵ع) کے بعد کے ہیں۔ احتشام حسین کی حیرت انگیز ذہنی اصول پسندی کو دیکھ کر یوں حیرت ہوتی ہے کہ ان کے اولین مجموعہ مضامین اور سب سے آخری مجموعہ مضامین میں ایک ربط اور ایک رشتہ تسلسل قائم ہے۔ یعنی ان کے تصورات و نظریات میں بہت کم فرق آیا ہے جس سے ان کی سنجیدگی، فکری دیانت داری اور غور و فکر کی طویل ریاضت کا پتہ چلتا ہے۔ احتشام حسین کے یہاں پڑھنے والے کو جو اوصاف سب سے زیادہ متاثر کرتے ہیں وہ دو ہیں۔ ایک معقولیت دوسرا توازن۔ ان کی تحریر انتہا پسندی اور بے ضرورت جوش سے بالکل خالی ہوتی ہے اور انداز بیان ویسا ہی ہے جیسا تنقید کو سائنس سمجھنے والے کا ہونا چاہیے۔

میں پہلے کہہ آیا ہوں کہ احتشام حسین کی ساری تنقید از اول تا آخر ہموار ہوتی ہے اس کا تسلسل نہیں ٹوٹتا، وہ جو کچھ پندرہ بیس برس پہلے کہہ رہے تھے اب بھی وہی کہہ رہے ہیں۔ ان کی تنقید میں کوئی تبدیلی ہوئی ہے تو صرف اس قدر کہ شعور و فکر کے ساتھ اب وہ ذوق کی اہمیت کو کچھ زیادہ محسوس کرنے لگے ہیں اور ادب کے جمال علی الاطلاق کو بھی کچھ کچھ تسلیم کیا جانے لگا ہے — مگر وہ اپنے مسلک میں اس قدر پختہ ہیں کہ یہ تبدیلی بھی نمایاں انداز میں ظاہر نہیں ہوئی۔ تاہم ادب اور تہذیب کے تجربوں پر زور دینے کے ساتھ ساتھ روایت اور پرانے ورثے کی اہمیت کو بھی ماننے لگے ہیں۔ اور یہ تبدیلی میری رائے میں خوش گوار اور صحت مندانہ ہے۔

عجیب اتفاق یہ ہے کہ احتشام حسین جس قدر اپنے نظریے میں ثابت قدم ہیں اسی قدر محمد حسن عسکری اپنے نظریات میں جلد جلد بدلنے والے ہیں۔ ابتدا میں وہ ترقی پسندوں کے ہم آواز تھے اور ادب برائے زندگی کے قائل تھے مگر بعد میں ادب کو خود ایک مقصد سمجھنے لگے۔ اس کے بعد پاکستانی ادب اور اسلامی ادب کے مدعی ہوئے اور ترقی

پسندی کے اکثر نظریات سے اختلاف کیا۔ اس وقت وہ جمالی اقدار اور حسن ہیئت پر ایمان رکھنے والی تنقید کے بہت بڑے علم بردار ہیں اور مغربی ادیبوں خصوصاً فرانس کے ادیبوں کے تصورات سے متاثر ہو کر ان کو پھیلا رہے ہیں ——، وہ جیمز جوائس اور ڈی ایچ لارنس کے افکار کے ترجمان بھی ہیں۔ ان کا پہلا مجموعہ مضامین "انسان اور آدمی" —— کے نام سے شائع ہوا ہے جو ان کے تنقیدی مجموعوں میں اہمیت رکھتا ہے۔ بعد کے مجموعے بھی یادگار ہیں۔

تنقید میں عسکری کے امتیازی کام دو ہیں۔ اول ترقی پسند نظریے کے خلاف مسلسل جدوجہد۔ دوم اُردو میں خالص قومی ادب کی تشکیل و تعمیر کی دعوت۔ ان دونوں مقاصد کی پیش رفت میں انہیں گرد و پیش سے بہت الجھنا پڑا اور اس طرح تنقیدی بحث و مذاکرہ کے لیے ایک فضا پیدا کی۔ کلیم الدین احمد کی طرح عسکری کو بھی اختلاف عام سے بہت فائدہ پہنچا ہے۔ وہ بحث و تکرار کی فضا میں فکر کو پھیلنے اور پھلنے پھولنے کا خوب موقعہ دیتے ہیں۔

عسکری کا ایک اہم کام یہ بھی ہے کہ وہ ادب کو ایک مرتبہ پھر فرد کے مطالبات کے قریب لائے ہیں۔ اور اجتماعیت کے استیلائے عام سے بچا کر اس میں انفرادی جذبات کے لیے بھی گنجائش نکالی ہے —— عسکری نے پاکستانی ادب کی جو تحریک اس دور میں اٹھائی اس کی ایک صورت یہ بھی تھی کہ قدیم ادبی و تہذیبی روایات اور انداز نظر سے ہمدردی پیدا کرنے کی کوشش کی مگر وہ اس تحریک کے لیے کچھ زیادہ کام نہیں کر سکے۔ اپنے ادب کی موجودہ حالت سے ناخوش و ناآسودہ ہو کر انہوں نے ایک مرتبہ اُردو ادب کی موت کا بھی اعلان کر دیا تھا۔ مگر احیائے ثانی کے لئے انہوں نے راہیں متعین نہ کیں۔ عین ممکن ہے کہ کسی دن خضر طریقت بن کر اُردو ادب کی رہنمائی کے لیے کوئی ہنگامہ خیز قدم اٹھائیں، مگر سردست وہ روحانی حقیقتوں کے دریاؤں میں غواصی کر رہے ہیں، اور اب تو وہ لکھتے بھی کم ہیں۔

ان دو ممتاز نقادوں کے علاوہ بہت سے لکھنے والے اور بھی ہیں جن کا تنقیدی کام اُردو نقد و نظر کی توسیع کا باعث ہوا ہے۔ وہ نقاد جو ۴۷ء کے بعد خاص طور پر نمایاں ہوئے ان میں احسن فاروقی، ڈاکٹر محمد حسن، اسلوب احمد انصاری، ڈاکٹر عبادت، سید وقار عظیم، ڈاکٹر ابواللیث، ڈاکٹر یوسف حسین، مجتبیٰ حسین، خواجہ احمد فاروقی، سلام سندیلوی، ڈاکٹر مسعود حسین، ظ۔ انصاری، ڈاکٹر شوکت سبزواری، سلیم احمد، شمیم احمد، ڈاکٹر گیان

چند، سردار جعفری، آفتاب احمد، خورشید الاسلام، ڈاکٹر وحید قریشی، خلیل اعظمی، ڈاکٹر وزیر آغا، ریاض احمد، حنیف فوق، سعید احمد رفیق اور مظفر علی سید کی تنقیدات اپنے اپنے خاص انداز میں وسعت پیدا کر رہی ہیں۔ آج کل جیلانی کامران، فتح محمد ملک اور چند نوجوان نقاد تنقید میں نیا ذائقہ پیدا کرنے میں لگے ہوئے ہیں۔ مجموعی لحاظ سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ اُردو تنقید میں اب پہلے سے زیادہ تنوع ہے —— اس کے علاوہ پچھلے دور کے مقابلے میں اس دور میں جستجو زیادہ ہے اور غور و فکر اور تجزیہ و تحلیل کی کوشش بھی کچھ زیادہ ہی نمایاں ہے۔ مغربی تنقیدوں سے استفادہ بھی اب پہلے سے زیادہ ہے اور تنقید کی علمی بنیادیں اب پہلے سے زیادہ وسیع ہو رہی ہیں۔ اگرچہ اب آہستہ آہستہ تنقید داخلیت کی راہ پر گامزن ہوتی جا رہی ہے۔

۷ ۱۹۴ء کے بعد تنقید کی متعدد عمدہ کتابیں لکھی گئیں۔ احسن فاروقی نے مرثیہ کے فن اور انیس کی مرثیہ نگاری پر عمدہ مضامین لکھے (ان کے جواب میں اثر لکھنوی نے بھی ایک خیال افروز سلسلہ مضامین لکھا)۔ احسن نے ناول کیا ہے؟ کے موضوع پر بھی ایک کتابچہ لکھا۔ ڈاکٹر محمد حسن نے اُردو میں رومانیت کی تحریک پر عالمانہ مضمون لکھے۔ اسلوب احمد انصاری نے دوسرے موضوعوں کے علاوہ مجاز کی شاعری پر ایک اچھا مضمون لکھا۔ ممتاز حسین اشتراکی ادیبوں میں علم پسند نقاد ہیں۔ ان کی جو کتابیں مثلاً 'ادبی مسائل، اور نئی قدریں' (جو ان کے مضامین کے مجموعے ہیں) شائع ہوئیں ہیں۔ ان میں علمیت نمایاں ہے مگر انداز بیان بعض اوقات دقیق ہو جاتا ہے۔ اس کی ایک مثال ان کا ایک مضمون استعارہ ہے (جو نیا دور میں شائع ہوا تھا۔) احتشام حسین کے بعد انہوں نے ہی تنقید کو سائنس کی حیثیت سے پیش کرنے کی کوشش کی۔

اب چند اور نقادوں کا سرسری ذکر آتا ہے۔ آفتاب احمد کا ایک مضمون غالب کی شاعری نئے انداز مطالعہ کا ترجمان ہے۔ سردار جعفری کی کتاب 'ترقی پسند ادب، اسلوب بیان اور وضاحت مدعا کے اعتبار سے کامیاب کتابوں میں سے ہے۔ پروفیسر وقار عظیم نے ناول، داستان اور ڈراما کو اپنا موضوع بنایا ہے ان کی کتاب ہماری داستانیں اور آغا حشر اور ان کے ڈرامے اہم ہیں۔ وقار عظیم کی تنقیدوں کا اہم پہلو انداز بیان کی دلکشی ہے وہ جس موضوع پر قلم اٹھاتے ہیں اس میں جان ڈال لیتے ہیں، ان کی تنقید میں پختگی بھی ہے علمیت بھی اور دل نشینی بھی۔ ڈاکٹر ابو اللیث نے غزل اور متغزلین کے نام سے مضامین کا مجموعہ

شائع کیا ہے۔ اس سے پہلے دبستان لکھنؤ پر ان کی ایک کتاب شائع ہوئی تھی۔ وہ ذہین نقاد ہیں ڈاکٹر عبادت نے بہت سی کتابیں لکھی ہیں جن سے ان کی وسعت مطالعہ کا پتہ چلتا ہے۔ ان میں غزل اور مطالعہ غزل مقبول کتاب ہے۔ خلیل اعظمی کے مضامین کا مجموعہ فکر و فن ایک مفید کتاب ہے۔ مجتبیٰ حسین کے مضامین بھی کاوش کا پتہ دیتے ہیں۔ ان کی تنقیدیں بے لاگ ہوتی ہیں مگر ان میں چیرہ دستی نہیں ہوتی۔ ممتاز شیریں کا مجموعہ مضامین 'معیار' اصناف ادب خصوصاً ناول اور مختصر افسانہ کے بارے میں فکر انگیز ہے۔

نئی اُردو تنقید کا ایک اور میلان قابل ذکر ہے۔ اس دور میں پرانے شعرا و ادبا کے مطالعہ کا ذوق بہت ترقی پذیر ہوا۔ چنانچہ میر اور غالب کے متعلق خاصا کام ہوا۔ جدید شعرا میں اقبال کی شاعری اور پیغام کو سمجھنے اور سمجھانے کی خاص کوشش ہوئی۔ آغا حشر کے سلسلے میں عشرت رحمانی کی ایک کتاب شائع ہوئی ہے جو مفید ہے۔

تازہ ترین تنقیدی رجحانات کے سلسلے میں، پروفیسر جیلانی کامران کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا جن کی کتابیں "نئی نظم کے تقاضے" اور 'تنقید کا نیا پس منظر' تنقید کے ایک نئے رخ یا نئے نظریے کا نقطہ آغاز ہیں۔ اس ضمن میں ڈاکٹر وزیر آغا کی کتاب اُردو شاعری کا مزاج اور نظم جدید کی کروٹیں بھی قابل توجہ ہیں۔ ان میں مصنف نے تاریخی اور تہذیبی عوامل کی بحث کی ہے۔ افتخار جالب نے نئی شاعری پر ایک کتاب مرتب کی ہے جس میں نئی شاعری اور بالکل نئی شاعری پر عمدہ مضامین ہیں، ان میں صفدر میر اور جیلانی کامران کے مضامین قابل توجہ ہیں۔ سید مسعود حسن رضوی اور عبدالعلیم نامی نے اُردو ڈرامے پر کتابیں شائع کیں اور اس صنف کی تنقید کے لیے راستہ ہموار کیا۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر اسلم قریشی کی کتاب اُردو ڈرامہ نگاری بھی قابل ذکر ہے۔

افکار:

گزشتہ صفحات میں جو جائزہ پیش کیا گیا ہے اُس کو تصویر کی صرف لکیروں کا درجہ حاصل ہے۔ اور وہ بھی ایسی کہ بعض بعض صورتوں میں اچھی طرح روشن بھی نہیں ہو سکیں۔ اس لیے ضرورت اس بات کی متقاضی ہے کہ اس موقع پر ان اہم فکریات کو بھی زیر بحث لایا جائے جن سے اس زمانے کا ادب شدید طور پر متاثر ہوا تا کہ یہ تصویر کچھ اور روشن ہو جائے اور قارئین قدرے واضح تر تصور قائم کر سکیں۔ نئی تنقید چونکہ عصری

مسائل کو ہمراہ لے کر چلتی ہے بلکہ ان کے متعلق ہے اس لیے تنقید کے اس مجمل تذکرے میں مسائل کی بحث بے حد ضروری ہے، اس طرح اس اجمال کی شکایت بھی دور ہو جائے گی جو میں نے دور جدید کی تنقید کے بارے میں روا رکھا ہے۔ جیسا کہ لکھا جا چکا ہے ۱۹۳۵ء سے ۱۹۴۷ء تک ترقی پسند نظریات کو ترقی ہوئی۔ نقادوں کی بحثیں اکثر انہی نظریات سے متعلق ہیں مثلاً زندگی، عقل، معاشی نقطہ نظر وغیرہ۔ آزادی کے بعد کے دور میں فسادات و حوادث کا موضوع ادیبوں اور نقادوں کے خاص طور سے پیش نظر رہا۔ فساواتی ادب کے بارے میں توازن کی کمی اور جذباتیت کی خاص شکایت کی جاتی ہے جو کسی حد تک صحیح بھی ہے مگر اس سارے ادب کے مطالعہ کے بعد اس کے متعلق جو خاص احساس اُبھرتا ہے، وہ یہ ہے کہ تقسیم ملک سے وابستہ حوادث سے وہ عرفان نفس اور ذہنی و روحانی انقلاب رونما نہیں ہوا، جو عام طور سے ایسے حوادث کا لازمی نتیجہ ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں ناول، افسانہ، شاعری غرض جو ادب بھی ظہور میں آیا اس میں وہ تقدس نہیں جو کسی ادب کو پر عظمت بنا دیا کرتا ہے اور قوم اور عوام کی داخلی زندگی کی تطہیر کا باعث ہوتا ہے۔ زیر بحث زمانے میں قلبی گداز اور داخلی تبدیلی کی ضرورت کا احساس پیدا نہیں ہوا۔

میرے نزدیک اس کے دو بڑے اسباب ہیں۔ اول تو یہ کہ گزشتہ پندرہ بیس برس میں ہمارے ادب میں انسانیت کا جو تصور رائج رہا، وہ مستعار تھا۔ یہ وہ انسانیت تھی جو ہمارے لیے ناقابل فہم تھی۔ اس کے علاوہ انسانیت کے تصور کی یہ بنیادیں سراپا عقلی تھیں۔ اُس کی جڑیں دل میں پیوست نہیں تھیں۔ اُن کی جذباتی اور روحانی اساس بالکل کمزور تھی۔ انسانیت کا یہ تصور جس کے لیے ادب کو ذریعہ تبلیغ بنایا گیا اس لیے بھی نامانوس رہا کہ ۱۹۳۶ء کے بعد بہت سے ادیبوں نے بے اعتدالی اور جوش کے عالم میں اس انسانیت کی تعریف کرتے ہوئے اس کو ایک مخصوص اجتماعی نظام سے وابستہ کر دیا۔ پھر یہ بھی کہ اس انسانیت کی تصویر کھینچنے کے لئے بے اخلاقی کو بھی ضروری سمجھ لیا گیا۔ ان وجوہ سے عام قاری کو ایسے ادب اور ایسی انسانیت دونوں سے بیزاری ہوئی۔ اس سے احساس درد کے اُن افسانوں اور داستانوں کے متعلق بھی بدظنی پیدا ہوئی، جو مذکور تصور انسانیت کے حوالے سے لکھے گئے۔

ممتاز شیریں نے "نیا خدا" کے اختتامیہ میں فساواتی ادب کی ناکامی پر جو تبصرہ کیا ہے اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ یہ ادب زندگی اور فن دونوں کے اعتبار سے ناکام رہا اور یہ

رائے غلط نہیں مگر ممتاز شیریں کا خود اپنا نقطہ نظر بھی اس ناکامی کا ذمے دار ہے۔ کیونکہ انسانیت کو فرقوں اور گروہوں کے پیمانے سے ناپنے ہی کا یہ نتیجہ ہوا کہ لوگ عام بنی آدم کی ہمدردی کے مفہوم تک سے بے خبر ہو گئے۔ ترقی پسند ادیبوں کے حق میں یہ بات بھی تو کہی جا سکتی ہے کہ وہ انسان کو انسان ہی سمجھتے ہیں۔ اگرچہ اُن کی انسانیت کے پیمانے بھی انسانی سے زیادہ طبقاتی ہیں) مگر یہ گروہوں اور علاقوں والی انسانیت تو کوئی شے ہے ہی نہیں ۔! ممتاز شیریں نے اسی افراط و تفریط میں بہہ کر کرشن چندر کے افسانے "پشاور ایکسپرس" پر اعتراض کر دیا اور مختلف مذہبوں کے حوالے سے مقتولوں کی تعداد کے اصول پر سارے ادب کو جانچنے کی کوشش کی۔ نفرتوں کے ذریعے حق و صداقت کی تائید کا یہ انداز جذبات کی تطہیر کی بجائے جذبات کی موت کے سوا اور کیا نتیجہ پیدا کر سکتا ہے۔

میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ گذشتہ پندرہ بیس سال میں ادب میں سنگین عملیت اور شدید مقصدیت کے ساتھ ساتھ "بے درد" مادیت کی جو تعلیم دی جاتی رہی (جس سے ترقی پسند اور غیر ترقی پسند ادیب سبھی اپنے اپنے رنگ میں متاثر رہے) یہ اُسی کا ثمر تلخ تھا کہ عام طور سے گداز دل اور درد و احساس کم سے کم ہوتا گیا اور زندگی محض روٹی کی لگن، روٹی کے لیے مقابلہ، نفرت و حقارت اور غصہ و انتقام جیسے جذبات سے عبارت سمجھ لی گئی۔ ادب میں شفقتوں اور دردمندیوں کی جگہ نفرتوں نے لے لی اور تسخیر محبت کے بجائے غلبے اور تشدد کو زندگی کا اصل اصول بنا لیا گیا، اس سے وہ عام جذباتی بہرا پن اور فکری بانجھ پن پیدا ہوا جو اس زمانے کی عام ادبی فضاؤں میں ہر جگہ بری طرح سے محسوس ہو رہا ہے۔

اس زمانے کا ایک اور رجحان، جبلت پرست ادبا اور نقادوں کی تحریروں میں نظر آتا ہے۔ اس کی سب سے موثر نمائندگی محمد حسن عسکری نے اپنے مضامین (انسان اور آدمی) میں کی ہے۔ عسکری کے فکر کا خلاصہ ان کے اپنے الفاظ میں یہ ہے کہ "میرے نزدیک انسان اور انسانیت بڑی مشتبہ چیزیں ہیں۔" ان کے خیال میں انسانیت کے موجودہ تصورات سے کوئی بڑا ادب پیدا نہیں ہو سکتا۔ ان کی رائے ہے کہ "انسان پرستی" ذہنی طاقتوں کو برباد کر دیتی ہے۔ تہذیب انسانی کی سب سے پہلی شرط یہ ہے کہ اقدار کا نیا نظام "آدمی کے لئے ہو انسان کے لیے نہیں۔"

عسکری جدید دور کے ایک سوچنے والے اور بات پیدا کرنے والے نقاد ہیں۔ انسان (ترقی یافتہ انسان) سے جبلی انسان کی طرف ان کی یہ رجعت قابل غور اور قابل تجزیہ

ہے۔ میرا اپنا خیال تو یہ ہے کہ اُن کے دوسرے ادبی کاموں کی طرح اُن کے فکر کا یہ حصہ بھی اُن کے اس شدید ذہنی رد عمل کا نتیجہ ہے جو ترقی پسند تحریک اور اس کے تصورات کے خلاف ان کے دل میں پیدا ہوا۔ وہ ترقی پسندوں کی اجتماعیت اور انسانیت کے تصورات سے اس درجہ بیزار ہوئے کہ اب اُن کے لیے، اپنے انداز طبیعت کے اعتبار سے، بالکل مخالف سمت میں جانا گویا ناگزیر ہو گیا تھا۔ اس میں شبہ نہیں کہ عسکری کی نو آدمیت، فرد کے لیے ایک نئی جدوجہد کا واضح اعلان ہے۔ مگر یہ بڑی عجیب بات ہے کہ ان کے تصور کے مثالی معاشرہ میں ترقی یافتہ انسان کے لیے کوئی مقام نہ ہو گا۔ عسکری نے اپنے ایک تازہ مضمون میں امریکی انسانیت کے خلاف بھی آواز بلند کی ہے مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اب "ناکمل انسان" کے تصور کی طرف مائل ہوئے ہیں اور جہاں ڈی۔ ایچ لارنس اور ہیمنگوے کے تصور انسانیت کو انھوں نے سراہا ہے وہاں یہ بھی لکھا ہے کہ انسانیت کا وہ تصور جو اسلام نے پیش کیا ہے انسانیت کے مستقبل کے لیے وہی تصور مفید اور ناگزیر ہو گا۔ ان کی رائے میں اسلام کا تصور انسان، ناکمل انسان کے قریب قریب ہے۔

آدمیت اور انسانیت کی یہ تقسیم مشرقی ادبوں کے لیے کوئی نئی چیز نہیں۔ قرآن مجید سے لے کر سعدی اور عام صوفیا اور میر تقی میر تک کے یہاں آدمی اور انسان کے امتیاز کا ذکر مل جاتا ہے۔ مگر بڑا سوال جس کو عسکری نے ابھی نہیں چھیڑا وہ یہ ہے کہ انسان کو پورا آدمی بنانے کے لیے جن روحانی اقدار کی ضرورت ہے موجودہ معاشرہ میں (خود پاکستان میں) ان کی ترویج کی کیا صورت ہو گی؟ یہ سوال نہایت اہم ہے۔ اس پر غور کیے بغیر نہ انسان انسان ہے، نہ آدمی آدمی، بلکہ محض حیوان!

۱۹۴۷ء سے پہلے کے ادب میں عام طور سے فرد کو اُس کے جائز حقوق سے جس طرح محروم کیا گیا تھا اُس کا کرارا رد عمل محمد حسن عسکری کی تحریروں میں نمایاں ہے۔ اب تو فرد کے اس حق کا اعتراف ترقی پسند نقاد بھی کرنے لگے ہیں۔ چنانچہ احتشام حسین نے اپنے مضمون "افسانے میں نفسیات کا عنصر" کے ضمن میں فرد کے نفسیاتی عمل کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے اور اجتماعیت کی ایک ایسے انداز میں تعبیر کی ہے کہ اُس میں فرد کے لیے بھی ایک مقام متعین ہو جاتا ہے۔

اس سلسلے میں یاد رہے کہ احتشام حسین ایک معتدل دل و دماغ کے آدمی ہیں۔ وہ تو اختلافات میں بھی مفاہمت قبول کر لینے کی خاص صلاحیت رکھتے ہیں مگر عام ترقی پسند

نقاد ۱۹۴۷ء سے پہلے کے نقطۂ نظر پر بدستور ثابت قدم معلوم ہوتے ہیں۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ مارکسی فکر کے ایک ممتاز نمائندے ممتاز حسین نے اپنے ایک مضمون میں نفسیات کی تنقیص کرتے کرتے خود تحلیل نفسی سے انکار کر دیا ہے۔ اور لکھا ہے کہ تحلیل نفسی دراصل سرمایہ پرستوں کا ایک گمراہ کن حربہ ہے۔ اس میں کچھ شک نہیں کہ تحلیل نفسی کے طریقے کو ابھی تک ادراک حقائق کا یقینی وسیلہ نہیں کہا جا سکتا مگر نفس انسانی کے اندرونی محرکات سے بھی تو انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اس کے علاوہ فرد کے تقاضے تحلیل نفسی یا نفسیات تک محدود نہیں۔ جذبات انسانی کے نظام میں بہت سے سلسلے ایسے بھی ہیں جن سے ہمدردی پیدا کیے بغیر انسان کو شعور کی اگلی منزلوں تک لے جانا ممکن نہیں۔ اجتماعیت کے حق میں جتنے دلائل دیے جاتے ہیں ان سب کو تسلیم کر بھی لیا جائے تو بھی فرد کی ہستی سے انکار کرنا ناممکن ہے۔

ممتاز حسین نے نئی قدریں اور ادبی مسائل، میں فرد اور سماج کے باہمی روابط پر عالمانہ بحثیں کی ہیں۔ ان کا خیال یہ ہے کہ حقیقت تک پہنچنے کا واحد ذریعہ سماجی علوم ہیں۔ اور سماج ہی دراصل زندگی کی کلی وحدت ہے جس کی ساری اساس مادی ہے۔ ممتاز حسین کے ان افکار کے باوجود ۱۹۴۷ء کے بعد زمانہ فرد کی اہمیت کے احساس نو کا زمانہ ہے۔ اور شاعری اور افسانے کی اصناف میں سماجی نقطۂ نظر سے زیادہ فرد کا نقطۂ نظر نمایاں ہو رہا ہے۔ اگرچہ فرد کا حامی گروہ بعض موقعوں پر بہک بھی جاتا ہے اور اس سے خاص قسم کی کجروی ظاہر ہو جاتی ہے جس کے تحت وہ اجتماعیت کا سرے سے انکار کر دیتا ہے۔ اور یہ بے جا ہے۔

اُردو کے افسانوی ادب اور شاعری میں جن جن لوگوں نے فرد کی نفسیات کا مطالعہ کیا ہے۔ ان میں ممتاز مفتی کا فن اُن کے سیر حاصل مطالعہ نفسیات کا ہم رکاب ہے۔ مگر اُردو کے عام ادیب نفسیات کو صرف جنسیات کا مرادف سمجھ بیٹھے ہیں حالانکہ جنس کے علاوہ نفس میں اور بھی بہت کچھ ہے۔ بس یہی کمزوری نفسیات کو بدنام کر رہی ہے۔ اور شاید اسی کی وجہ سے، تحلیل نفسی کی علمی حیثیت بھی مخدوش سمجھ لی جاتی ہے۔ اس کے لیے میرا جی، ن۔ م راشد، منٹو، عزیز احمد اور ان سے پہلے کے بہت سے مصنفین ذمہ دار ہیں۔ مگر جس زمانے کا تبصرہ اس وقت ہو رہا ہے اس میں عام ادیبوں کا قلم جنسیات کے معاملے میں کچھ سنبھل گیا ہے۔ دور بغاوت کے بعد اس دور مصالحت میں متانت اور علمی

وقار کی صورتیں عود کر رہی ہیں۔ ترقی پسندوں میں سے احتشام اور سردار جعفری دونوں نے اپنی اپنی تنقیدوں میں جنسیات کے بارے میں ایک صاف ستھرا اور نکھرا ہوا نقطۂ نظر پیدا کر لیا ہے۔ چنانچہ انہوں نے جہاں ادب میں جنس کو مناسب اہمیت دی ہے وہاں مریضانہ لذت پرستی اور شہوانیت کی بھی سخت مذمت کی ہے۔ یہ گویا اس اخلاقی مزاج کے خلاف ایک مؤثر احتجاج ہے جو ترقی پسند تحریک کے اولین دور میں چھلن، اور لحاف جیسی بدنام تحریروں کا ذمہ دار ہوا تھا۔

اس سلسلے میں احتشام حسین کے ایک اور مضمون ''ادب میں جنسی جذبہ'' کا تذکرہ بے محل نہ ہو گا۔ یہ مضمون اُس توازن اور معقولیت کا آئینہ دار ہے جو احتشام سے مخصوص ہے۔ اور ایک سلجھے ہوئے نقطۂ نظر کی نمائندگی کرتا ہے۔ مگر ایک سوال ایسا ہے جس کا جواب اس مضمون سے بھی نہیں ملتا۔ اس مضمون میں احتشام ایک ایسے سماج کا تذکرہ کرتے ہیں جس میں جنس کو خود بخود ایک معتدل مقام مل جائے گا۔ مگر مجھے اندیشہ ہے کہ اُن کے تصور کے متوازن سماج کا نقشہ پھر پھر کر وہی بنتا ہے جو مغرب کے ممالک میں موجود ہے۔ اور اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ مغرب میں عورت کے ساتھ جو سلوک کیا گیا ہے اس سے تو عورت اور جنس کا مسئلہ حل نہیں ہوا اور بھی الجھ گیا ہے۔ یہ سب کچھ جاننے کے باوجود احتشام نے عورت اور جنس کے متعلق اپنی صحیح رائے (شاید خوف خلق سے) چھپا لی ہے اور عورت اور جنس کے مقابلے میں معقول راستے کی نشاندہی انہوں نے نہیں کی۔ اُن کے یہاں یہ مسئلہ علمی تہذیبی اور اخلاقی ہونے کے بجائے اب تک کچھ سیاسی طبقاتی سا بنا ہوا ہے۔

۱۹۴۷ء کے بعد اُردو ادب میں ایک اور تبدیلی بھی نظر آئی۔ یہ تبدیلی ہے قومی تہذیب کے متعلق ادیبوں کے نقطۂ نظر کی۔ ۱۹۳۶ء کے بعد کے زمانے میں روایت شکنی کے جوش میں بہہ کر عام ادیب قومی تہذیب کے متعلق بیگانگی بلکہ دشمنی کا رویہ رکھنے لگے تھے۔ وہ تہذیبی روایات کو رجعت پسندی اور انحطاط پسندی کہہ کر ٹھکرا دیتے تھے۔ اور اس میں ترقی پسند اور غیر ترقی پسند سب برابر کے شریک تھے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد بیگانگی کی وہ روش باقی نہیں رہی۔ روایت پسندی کی مخالفت سب سے زیادہ ترقی پسندوں نے ہی کی تھی، مگر اب اُن میں بھی مخالفت کا وہ انداز نہیں پایا جاتا جو پہلے تھا۔ چنانچہ احتشام کے ایک مضمون ''ادب تہذیبی ورثے کی حیثیت سے'' (جو ان کی کتاب ''ذوق ادب اور شعور''

میں ہے) سے اس معاملے میں مصالحت و مفاہمت کے رویے کا اظہار ہو رہا ہے۔ احتشام کا یہ خیال ہے کہ ادب تہذیبی سرمائے کا محافظ ہو سکتا ہے بشرطیکہ اس کی اساس انسان دوستی پر ہو۔ اور ظاہر ہے کہ اس اصول سے کسی کو بھی اختلاف نہیں ہو سکتا۔

اسی رجحان کی ایک بدلی ہوئی صورت ایک دوسرے تصور کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ وہ ہے اسلامی ادب اور پاکستانی ادب کی تحریک۔ مگر افسوس ہے کہ ان دونوں تصورات کے نقوش ابھی اچھی طرح واضح نہیں ہو سکے، تاہم اس کے کچھ خط و خال محمد حسن عسکری نے اپنے مضامین میں نمایاں کیے ہیں۔ اسلامی ادب کی اولین شرط اسلامی تہذیب کی اقدار پر اعتماد ہے جس سے غدر ۱۸۵۷ء کے بعد، تعلیم یافتہ گروہ تقریباً محروم ہوتا گیا۔ محمد حسن عسکری نے اپنے مذکورہ بالا مضامین میں اس اعتماد کی اہمیت جتلائی ہے۔ اسی ضمن میں انہوں نے پاکستانی ادب کا بھی ذکر کیا ہے۔ مگر عسکری نے جو کچھ لکھا ہے اس سے کچھ معلوم نہیں ہو سکا کہ وہ پاکستانی ادب سے کیا مراد لیتے ہیں۔ پاکستانی ادب کے جواز سے تو انکار نہیں کیا جا سکتا مگر اس سلسلے میں عملی مشکلات اور واضح نقصانات کا شاید صحیح جائزہ نہیں لیا گیا۔ ایک بڑی مشکل تو یہ ہے کہ اس سے اُردو ادب خود دو حصوں میں بٹ جاتا ہے۔ اور اُردو زبان بھی جسے ہند و پاکستان میں غیر منقسم ہی رہنا چاہیے دو حصوں میں تقسیم ہو جاتی ہے۔ یہ تو تسلیم ہے کہ پاکستان کے اُردو ادیب سب سے زیادہ پاکستان کی سالمیت اور اُس کے مخصوص تقاضوں کی محافظت کریں گے مگر کیا کوئی مخصوص پاکستانی ادب وجود میں آیا ہے یا آ سکتا ہے، یہ چیز ابھی قابل غور ہے اور پھر یہ بھی ہے کہ پاکستانی ادب سے مراد صرف اُردو ادب ہی نہیں اس میں جملہ علاقائی ادب بھی تو شامل ہو جائیں گے اور یہ ایک نئی کش مکش ہو گی جس کے نتائج و عواقب کے متعلق کوئی پیش گوئی ابھی نہیں کی جا سکتی۔

دوسری بات یہ ہے کہ کسی مخصوص ملک کے ادب کے وجود کی کچھ شرطیں ہوتی ہیں، ایک شرط یہ ہے کہ اس ملک کی مخصوص قومی شخصیت ادب میں جلوہ گر ہو۔ بدقسمتی سے پاکستان میں اس قومی شخصیت کا ابھی تعین نہیں ہوا۔ ادبا کی ایک بڑی تعداد اس کی نظریاتی اساس کے بارے میں متشکک ہے —— کوئی بڑا ملک محض جغرافیائی حد بندی سے نہیں بنتا، اس کے لیے افکار و اقدار کا ایک نظام لازم ہے۔ جہاں تک پاکستان کا تعلق ہے اس کا نظام افکار و اقدار اگر کوئی ہے تو وہ اسلام پر مبنی ہے۔ مگر ادیبوں کا ایک گروہ اس کا

منکر ہے۔ ایسے میں پاکستانی ادب چند سطحی باتوں سے آگے نہیں بڑھ سکا۔

میری رائے میں اس سے زیادہ مؤثر آواز اسلامی ادب کی ہے جس کے ترجمان اسلام کے مخصوص تصورات کے مطابق ایک ایسے ادب کی تشکیل کے داعی ہیں جو اسلامی اقدار حیات کی ترجمانی بھی کرے اور اُن کی تبلیغ بھی کرے۔ زیر تبصرہ زمانے میں اسلامی ادب کی بحث خاصی دیر تک جاری رہی جس میں کئی اہل فکر نے حصہ لیا۔ ان میں خصوصی ذکر کے قابل ڈاکٹر احسن فاروقی اور فراق گورکھپوری کے نام ہیں۔ ان کے علاوہ سعید احمد رفیق نے اور جماعت اسلامی کے ترجمان نعیم صدیقی اور ماہر القادری اور ابوالخطیب اور دیگر حضرات نے بھی اپنے اپنے نقطۂ نظر کی ترجمانی کی اور اسلامی ادب کا جواز ثابت کیا ہے۔ نوجوان نقادوں میں پروفیسر جیلانی کامران نے ایک فکر انگیز تصور دیا ہے، جس میں ایک طرف اسلامی (عجمی) تصورات زندگی کا تجزیہ ہے اور دوسری طرف زمین سے وابستگی اور ایک خاص قسم کا صوفیانہ شغف نظر آتا ہے ان کے برعکس ڈاکٹر وزیر آغا خالص زمینی محبت اور اُردو شاعری کے ارضی اور مقامی پس منظر میں گہرا اعتقاد رکھتے ہیں۔ انہوں نے اُردو اصناف سخن کے تہذیبی اور سماجی ماحول کا مطالعہ کیا ہے۔

جہاں تک میں نے غور کیا ہے اس بحث میں اُصول سے زیادہ ضد کار فرما ہے۔ اس کی صورت یہ ہے کہ ۱۹۴۷ء سے پہلے کے دور میں غیر معتدل نقادوں نے ادب اور مذہب و اخلاق کو ضدین متضاد باہمی حقیقتوں کی پوزیشن دے رکھی تھی اُس کا رد عمل یہ ہوا کہ قیام پاکستان کے بعد ادب کو اسلامی اور غیر اسلامی دو شعبوں میں تقسیم ہونا پڑا، کچھ یہ بھی ہوا کہ تقسیم کے بعد ہندوستان کے ایک متعصب گروہ نے اُردو اور اسلامیت کو مترادف الفاظ قرار دیا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ پاکستان میں بھی لوگ یہ سوچنے پر مجبور ہوئے کہ اُردو اور اسلام جب مترادف ہو سکتے ہیں تو اُردو ادب اور اسلام میں کوئی خاص مغائرت کیوں ہونے لگی، اس پر مستزاد پاکستان میں اسلامی نظریۂ حیات کے فروغ پانے سے ادب میں اسلامی اقدار کے تصور کو خاصی تقویت ہوئی۔ اور یہ بحث بھی اٹھی کہ غیر اسلامی اقدار کو پاکستان میں زندہ نہیں رہنا چاہیے۔ غرض ان سب مسائل پر بڑی دیر تک مباحثہ ہوتا رہا، اور کبھی کبھی اب بھی اس قسم کی بحث چل پڑتی ہے۔ مگر اس تمام نزاع کا کوئی فیصلہ کن نتیجہ ابھی نہیں نکلا۔

یہ سوال کہ ادب کو مذہبوں سے وابستہ رکھنے میں ادب اور مذہب کو یا دونوں میں

ے کسی کو کچھ فائدہ بھی ہے یا نہیں۔ اس پر ابھی پوری طرح غور نہیں ہوا۔ جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں ادب کو مذہبوں سے منسوب کرنے میں شاید دونوں کا نقصان ہے۔ ادب کی تعمیم، ادب کا طریق کار، ادب کی حدود سب کی سب اس تخصیص کے خلاف ہیں۔ اس سے مطلقاً انکار نہیں ہو سکتا کہ بعض خاص ادب بعض خاص مذاہب سے گہرا اثر قبول کرتے ہیں۔ اور ان پر متعلقہ مذہب کا گہرا نقش قائم ہو جاتا ہے۔ ایسے ادب ان مذاہب کی خاص اقدار کی ترجمانی بھی کرتے ہیں۔ مگر اس سے وہ ادب ان خاص مذہبوں کے قائم مقام نہیں ہو جاتے اور سچ شاید یہ ہے کہ مذہب کو ادب کے رتبے تک لے آنا خود مذہب کے تقدس کے منافی ہے۔ اس سے نقصان اگر پہنچتا ہے تو اسی مذہب کو جس سے کوئی ادب وابستہ کر دیا جاتا ہے!

اس کا یہ مطلب نہیں کہ ادب میں اسلامی یا اخلاقی اقدار کے در آنے سے ادب کا تقدس مجروح ہو جاتا ہے، واقعتاً اسلامی و اخلاقی اقدار ادب بن سکتی ہیں مگر شرط یہ ہے کہ یہ اقدار ادیب یا شاعر کا جذبہ بن کر نکلی ہوں اور ادب کے میڈیم میں ادا ہوں۔

ان اجتماعی عمرانی مسائل کے علاوہ، زمانہ زیر بحث کے بعض اور ادبی و فنی رجحانات بھی قابل ذکر ہیں۔ ان میں سے ایک اُردو ادب میں ہیئت پرستی کا سوال ہے۔ اس بحث کے ڈانڈے دراصل فن برائے فن کے نظریے سے جا ملتے ہیں۔ فن برائے زندگی ہے یا برائے فن؟ اس مباحثے کا آغاز ۱۹۳۶ء کے بعد کے زمانے میں ہوا تھا۔ چنانچہ اس موضوع پر کئی کتابیں بھی شائع ہوئیں مثلاً اختر حسین رائے پوری کی 'ادب و انقلاب'، مجنوں گورکھپوری کی 'ادب اور زندگی'، وغیرہ۔ انہی بحثوں کے درمیان حلقہ ارباب ذوق کے ادیبوں اور نقادوں نے زندگی سے مفاہمت کے دعوے کے باوصف ادب برائے ادب کے تصور کو نہ صرف زندہ رکھا بلکہ اُس کو اپنی تخلیقات سے تقویت بھی دی۔ انہی تصورات میں ایک اہم میلان یا عقیدہ خود ہیئت کا بھی تھا۔ جس پر (اُن کے نزدیک) سارے فن کا دار ومدار ہے۔ اس کے ہمراہ جنس پرستی اور ابہام پرستی بھی چلتی رہی اور ادب اور زندگی کے باہمی رشتوں کی اہمیت کو مشکوک و مشتبہ بناتی رہی۔

بااین ہمہ فن برائے فن کی تحریک کو کچھ زیادہ فروغ نہیں ہوا اور فن برائے زندگی کا نظریہ ہی اس وقت تنقید و فکر کا تقریباً متفقہ عقیدہ ہے۔ تاہم زمانہ زیر بحث بھی ہیئت کی اہمیت کے داعیوں اور علم برداروں سے خالی نہیں رہا۔ ان میں حلقہ ارباب ذوق کے ادیب

تو قدرتی طور پر پیش پیش ہیں مگر ان داعیوں میں سب سے زیادہ نامور عسکری ہیں جو ہیئت کی اہمیت پر اس سارے عرصے میں مضمون لکھتے رہے۔ اس سلسلے میں اُن کے قابل ذکر مضمون "ہیئت اور نیرنگ نظر" اور "فن برائے فن" ہیں جو اب اُن کی کتاب "انسان اور آدمی" میں موجود ہیں۔ عسکری کا خیال ہے کہ ایک مرحلہ پر پہنچ کر ہیئت کی تلاش اخلاقیات کی تلاش بن جاتی ہے۔ اور موجود زمانے کا آرٹ صرف زندگی کا نعم البدل ہی نہیں بلکہ زندگی اور زندگی کی معنویت کی جستجو بھی ہے۔" پھر انہوں نے اس بات پر بھی زور دیا کہ فن برائے فن، ایک اخلاقی حقیقت ہے اور اخلاقیات کی مد و معاون ہے۔" بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ عسکری فن اور زندگی کے رشتے کے منکر ہیں مگر یہ صحیح ہے کہ زندگی کی ہمہ گیری کے وہ بھی معترف ہیں۔ یہ بات خارج از فہم ہے کہ فن ہو یا ادب، زندگی کے پیوند کے بغیر کیسے زندہ رہ سکتا ہے؟ یا کیسے وجود میں آ سکتا ہے؟ عسکری کو البتہ زندگی کی ترقی پسندانہ تعریف سے اختلاف ہے۔ اُن کے نزدیک زندگی صرف پیٹ کے مسائل سے عبارت نہیں، اُس میں کائنات اور نفس انسانی کے سارے ہی مسائل شامل ہیں۔ تاہم عسکری کی بحثوں سے یہ دھوکہ ضرور ہوتا ہے کہ وہ فن برائے زندگی کی اہمیت کو تسلیم نہیں کرتے۔

اس سلسلے میں مجنون گورکھپوری کے ایک مضمون کا تذکرہ اس لیے مفید ہو گا کہ وہ فن برائے زندگی کے تصور کے اولین داعیوں میں سے ہیں۔ اُنھوں اس موضوع پر بہت کچھ لکھا ہے اور وہ بڑی دیر تک ادب برائے ادب کی ہر رنگ میں مخالفت کرتے رہے مگر اب وہ بھی قدرے معتدل ہو گئے ہیں۔ اپنے نئے مضامین میں فن اور زندگی کے متعلق ان کی رائے بالآخر اسی مقام پر آ پہنچی جو محمد حسن عسکری کی بحث کا مقصود تھا۔ چنانچہ مجنون نے اپنے ایک مضمون "نئی اور پرانی قدریں" میں ہیئت کا واضح اعتراف کیا ہے، اگرچہ ادب کے غایتی میلان اور افادیت پر بھی بڑا زور دیا ہے۔ اور اس میں کچھ شبہ نہیں کہ ادب کا صحیح نظریہ شاید وہی ہو گا جو حسن، حظ اور افادہ کے متناسب اجتماع و ترکیب کو ضروی قرار دیتا ہے۔ اس مضمون کے یہ الفاظ قابل غور ہیں:

"تربیت یافتہ اور کھری انفرادیت عیب نہیں۔ افراد کے شخصی وجود کی اہمیت سے انکار کر کے ہم انقلاب یا ترقی کا کوئی صحیح معیار قائم نہیں کر سکتے لیکن ہر سنک کا نام انفرادیت نہیں۔"

اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ مجنوں بھی اس دور کے اعتدال و سکون کی فضا سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہے۔

یہ ہیں چند نہایت نمایاں افکار جو زیر تبصرہ دور میں ادیبوں اور نقادوں کے دل و دماغ کو متاثر کرتے رہے۔ اس دور کے ادب و افکار کا یہ جائزہ شاید کئی اعتبارات سے تشنہ ہو گا۔ اور عین ممکن ہے کہ بعض موقعوں پر فیصلوں اور نتیجوں کی کمزوری بھی محسوس ہو۔ میں نے اس جائزہ میں کتابوں اور شعری مجموعوں کا تذکرہ بھی نہیں کیا اور بعض صورتوں میں میں نے طویل فہرست سازی بھی کی ہے۔ جس کے لیے عذر یہ ہے کہ دل نے یہی کہا کہ ادب کی خاطر خون جگر کھانے والے ہر شخص کا جہاں تک ممکن ہو کچھ اعتراف ضرور ہو جائے۔ مگر یہ راستہ غیر ناقدانہ ہونے کے علاوہ قدرے مشکل اور نازک بھی ثابت ہوا ہے۔ آخر تنقید کی کوئی حد تو مقرر کرنی ہی پڑے گی! بہرحال میں ان لوگوں میں سے ہوں جنہیں ادب کی موجودہ رفتار کے متعلق کوئی جھنجھلاہٹ نہیں۔ میں عظیم تر ادب کا آرزو مند ضرور ہوں مگر اُردو ادب اور ادیبوں کی مجلسی پریشانیوں، واضح قومی نظریات کے فقدان، نظام تعلیم کی پیچ در پیچ خامیوں اور صدہا معاشی پریشانیوں کو دیکھ کر اُردو ادب کی موجودہ رفتار میری نظر میں حوصلہ شکن نہیں۔ ہمارے ادب پر اس وقت عموماً اداسی، یاس، اور افسردگی سایہ فگن ہے مگر یہ بھی غیر قدرتی بات نہیں۔ آخر ادیب ماحول کے دل شکن حالات سے اپنے آپ کو منقطع کس طرح کر سکتا ہے! پھر ذاتی زندگی میں الم، ایک خاص ناگریز مقام بھی تو رکھتا ہے، اُس کو شاعر اور ادیب کیوں کر نظر انداز کر دے! جھوٹ موٹ کی تسلیوں سے جی مطمئن نہیں ہو سکتا۔ اُسے اظہار غم کی کچھ تو اجازت ملنی ہی چاہیے۔ میرا خیال ہے کہ اس وقت ہمارے ادب میں خاموش غور و فکر اور تجزیے کی تحریک جاری ہے اور عام ادیب اس وقت جذب و استفادہ میں منہمک ہیں۔ یہی تخلیق کا سرچشمہ اسی غور و فکر سے پھوٹتا ہے۔ اسی لیے میں غور و فکر کے اس دور کو جمود و خمود کا دور نہیں سمجھتا، تیاری کا دور سمجھتا ہوں!

ستمبر ۱۹۶۵ء میں دفعتاً ہندوستان اور پاکستان کے درمیان جنگ کے شعلے بھڑک اٹھے۔ اس زمانے میں خاصا ادب پیدا ہوا، جسے قومی ادب کہا جا سکتا ہے۔(اور اس شاعری کو رجزیہ شاعری کہا جا سکتا ہے)۔ اس کے ضمن میں بہت سے لکھنے والوں نے ادب کے اس نئے پس منظر کا تجزیہ کیا اور یہ سمجھنے کی کوشش کی کہ پاکستان میں اُردو ادیبوں کے اس

نئے زوایہ نظر کے پیچھے کیا چیز ہے؟ ارضی قدریں یا مذہبی اقدار — بظاہر مذہبی اقدار کی جیت ہوئی اگرچہ کہیں کہیں مذہبی نظریہ قومیت کے بارے میں اب بھی تشکیک موجود ہے۔

اس کے بعد دسمبر ۱۹۷۱ء میں بھارت اور پاکستان کے درمیان ایک اور جنگ مشرقی پاکستان کے مسئلے پر لڑی گئی جس میں پاکستان کو شکست ہوئی اور مشرقی پاکستان چھن گیا۔ اس کی ذمے داری بے جہت اور خود غرض سیاست پر ہے۔ مگر راقم الحروف کی دانست میں اس ذمے داری میں ادیب اور دانشور بھی شریک ہیں۔ ان طبقوں نے پاکستان کی نظریاتی اساس کے خلاف بھرپور کام کیا اور صوبائی لسانی عصبیتوں کو ابھارنے میں بھی خاص حصہ لیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ مشرقی پاکستان کے سلسلے میں جہاں ہماری سیاسی "سٹرٹیجی" کمزور رہی وہاں فکری سٹرٹیجی بھی کمزور رہی۔ گذشتہ جنگ کے برعکس ۷۱ء کی جنگ میں، جو ادب پیدا ہوا، بے جوش اور خنک تھا، یہاں تک کہ نشرواشاعت سے تاثیر کا عنصر غائب تھا — اور بعض اوقات ایسا محسوس ہوتا تھا کہ مشرقی پاکستان کے بارے میں پوری تعلیم یافتہ قوم بالکل "غیر سنجیدہ" ہے۔

نظمیں اور ترانے کافی تعداد میں لکھے گئے مگر زبان زد ایک بھی نہ ہوا —، اب باقی ماندہ پاکستان میں بھی فکری نہج وہی ہے۔ چنانچہ کہا جا رہا ہے "پاکستان ایک قوم کا نہیں چار قومیتوں کا ملک ہے" — کون کہہ سکتا ہے کہ چار قومیتوں کا یہ فتنہ کسی روز بقیہ پاکستان کو بھی چار الگ الگ مملکتوں میں تقسیم نہ کر دے گا؟ معلوم نہیں ملک کے ادیبوں کی اس بارے میں کیا رائے ہے؟ مگر ادیبوں کے حلقوں میں چار قومیتوں کی جو مخالفت ہونی چاہیے وہ نظر نہیں آتی۔

حواشی

(۱) یعنی سید مسعود حسن رضوی، ڈاکٹر عندلیب شادانی اور نواب جعفر علی خاں اثر وغیرہ۔ میں اپنی مفصل کتاب تنقید میں ان بزرگوں کی تنقید کا مبسوط جائزہ لینے کا ارادہ رکھتا ہوں۔

تنقید کے مختلف مسلک

ادب کے مطالعہ کے کئی طریقے ہیں- ایک طریقہ تو یہی ہے کہ ادب کی کتاب پڑھ لی جائے اور اس سے جو حظ حاصل ہو سکے یا جو معلومات حاصل ہو جائیں، ان سے زیادہ قاری کا مقصد ہی کچھ نہ ہو لیکن یہاں مسئلہ عام قاری کا نہیں بلکہ اس خاص قاری کا ہے جو یہ بھی جاننا چاہتا ہے کہ پیش نظر ادب پارہ اپنے مقصد کی تکمیل کرتا ہے یا نہیں؟ اس کی عام قارئین کے نقطہ نظر سے کچھ قیمت بھی ہے یا نہیں؟ اس صورت میں معاملہ ادب کے مقصد کا بھی ہو جاتا ہے، اور یہ بھی فیصلہ کرنا پڑتا ہے کہ دوسرے قارئین اسے کس نظر سے دیکھیں گے یا انہیں دیکھنا چاہیے-

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ادب چونکہ حسن کی (بصورت الفاظ) نمائندگی کرتا ہے اس لیے ادب خود ادب کا مقصد ہے، یعنی ادب چونکہ حسن ہے اس لیے ادب کا مقصد حسن کا ادراک ہے جو بجائے خود ایک مسرت بخش تجربہ ہے- یہ ادب کا جمالیاتی تصور ہے-

ادب کو ایک جمالیاتی تجربہ سمجھ کر پڑھنے والوں کے دو طبقے ہیں- ایک ان لوگوں کا جو محض اپنے تاثر یا محض اپنے ذوق کی رہنمائی میں حظ بھی اٹھاتے ہیں اور ضرورت پڑنے پر یہ فیصلہ بھی صادر کرتے ہیں کہ ادب پارے نے اپنے مقصد کی تکمیل کی یا نہیں- یہ گروہ ذوقی یا تاثراتی گروہ کہلاتا ہے- دوسرا گروہ وہ ہے جو محض ذوق کی رہنمائی کو کافی نہیں سمجھتا بلکہ رائے دینے کے لیے عقلی دلیلیں لانا ضروری خیال کرتا ہے، اور ان میں سے کچھ دلیلیں فلسفہ جمالیات کی صورت میں مرتب و منظم موجود ہیں- یہ مسلک جمالیاتی اقدار کا مسلک ہے اور اسی سے تنقید کی فلسفیانہ اساس قائم ہوئی ہے-

ادب کے بارے میں شروع ہی سے یہ خیال بھی چلا آتا ہے کہ اس کا زندگی سے کچھ تعلق ہونا چاہیے۔ افلاطون اور ارسطو دونوں اس کو اخلاق اور تعمیر کردار کا وسیلہ سمجھتے ہیں، (افلاطون نے یہ بات منفی انداز میں کہی اور ارسطو نے مثبت انداز میں)، اور بعد میں بھی ہر دور کے اہل فن نے اس کی مختلف طریقوں سے تصدیق کی کہ ادب کے لیے افادیت لازمی ہے۔ ادب جہاں محض حسن کی ایک صورت ہے وہاں بھی انسان کے لیے مفید ہے مگر اس کے مادی مسئلوں میں بھی اس کے کام آتا ہے۔ یہ ادب کا افادی تصور ہے اور اس نقطۂ نظر سے ادب پر نظر ڈالنے والا قاری یا ناقد افادی مسلک سے تعلق رکھتا ہے۔

اب تک جو بحث ہو چکی ہے اس کی رو سے ادب کے مطالعہ کی تین صورتیں سامنے آئی ہیں:

(ا) ادب کو اپنے ذوق اور تاثر کی روشنی میں پڑھنا اور اس کے بارے میں رائے رکھنا یا رائے دینا۔

(ب) جمالیات کے عقلی یا فلسفیانہ اصولوں کی روشنی میں ادب پارے کو حسن کے نقطہ نظر سے دیکھنا اور رائے دینا۔

(ج) ادب پارے میں حسن کے علاوہ افادیت کے عنصر کو بھی دیکھنا اور اس کے مطابق رائے دینا۔

میں نے الف، ب اور ج میں مطالعہ کے ضمن میں رائے دینے یا فیصلہ صادر کرنے کا بھی ذکر کیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ ایک عام قاری کے برعکس ناقد کے مطالعہ کا مقصد ہی یہ ہوتا ہے کہ وہ پہلے خود رائے قائم کرے اس کے بعد پھر اس پر رائے کا اظہار کرے۔ رائے کا یہ اظہار دونوں بنیادوں پر ہو سکتا ہے۔ (الف) بربنائے حسن (ب) بربنائے افادہ۔ اسی سے ادب پارے کی قدر و قیمت متعین ہو گی۔ اور یہ قدر شناسی (Evaluation) تنقید کے فرائض میں شامل ہے اور سچ یہ ہے کہ تنقید کا مقصد اصلی بھی یہی عمل ہے۔ قبل اس کے کہ تنقید کے مندرجہ بالا مسالک کی مزید تشریح کی جائے یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ بعض اہل نقد کے نزدیک مطالعہ یا تنقید کا مقصد قدر شناسی ہے ہی نہیں۔ ان کے نزدیک تنقید کا مقصد ادب پارے کے مطالب کو بار دیگر پیش کرنا ہے تاکہ عام قاری پر اس کے غیر واضح حصے زیادہ واضح ہو جائیں۔ یہ طریقہ وضاحتی یا تشریحی طریقہ

کہلاتا ہے۔ اس میں رائے دینے کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ غرض وضاحت ہوتی ہے۔

اہل تنقید کا ایک گروہ یہ رائے رکھتا ہے کہ تنقید کے لیے کوئی عالمگیر اور دوامی قاعدے یا اصول مقرر نہیں۔ ہر ملک اور ہر دور کے ادب کے لیے متعلقہ ادب کے اندر سے اصول نقد نکالے جا سکتے ہیں۔ اس طریقے کو داخلی شہادت کا طریقہ کہتے ہیں۔

بعض اہل نقد و نظر تمام انسانی دنیا کو ایک سمجھ کر ــــ اور انسانی برادری کی وحدت پر اعتقاد رکھتے ہوئے یہ رائے رکھتے ہیں کہ دنیا بھر کے ادبوں میں بعض مماثلتیں ہوتی ہیں اور ان کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ وہ مختلف ادبوں کا مطالعہ کر کے، ان کی مماثلتوں اور اختلافوں کی نشاندھی کرتے ہیں۔ یعنی کہ عالمی اساس پر، تقابلی لحاظ سے، کسی ادب پارے کا کیا درجہ؟ یہ تقابلی طریق تنقید کہلاتا ہے۔

تنقید کی کتابوں میں کبھی کبھی ایک اور لفظ بھی دیکھنے میں آتا ہے۔ وہ ہے سائنسی طریق تنقید۔ اس کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ تنقید میں مسلم عقلی یا تجربی اصولوں کی روشنی میں، ایک سائنسی آدمی کی طرح اپنے تأثر یا تخیل یا جذبے کی مداخلت کے بغیر مواد پر نظر ڈالنا اور بے لاگ رائے ظاہر کرنا۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ ادب پارے پر یا ادب پر سائنسی علوم میں سے کسی علم کی روشنی میں نظر ڈال کر، فیصلہ صادر کیا جائے۔ مثلاً علم العمران (سوشیالوجی)، علم الاقتصاد (اکنامکس) علم طبعی (نیچرل سائنس)، یا علم الحیات (بیالوجی) یا علم نفسیات (سائیکالوجی) وغیرہ کی روشنی میں ادب پر تنقید کی جائے۔ ان میں تنقید کی ہر شاخ اپنے الگ نام سے موسوم ہے۔ چنانچہ تنقید کا عمرانی (اجتماعی) نظریہ، معاشیاتی یا معاشی نظریہ، حیاتیاتی (ارتقائی) نظریہ، نفسیاتی نظریہ، تحلیل نفسی کا طریقہ، چند اور طریقوں کا ذکر بھی تنقید کی کتابوں میں آتا ہے۔ [1]

بعض لوگ ایسے بھی ہیں جو تنقید کو (بلکہ ادب کو) خارجی اور صناعتی مسئلہ سمجھتے ہیں۔ یعنی ان کا یہ خیال ہے کہ ادب کا معاملہ الفاظ کا معاملہ ہے یا خارجی اسلوب کے محض حسن و قبح کا یا محض زبان و بیان کا! ــــ مواد جو کچھ بھی ہے ہوا کرے۔ بالآخر یہ ساری بحث صحیح لفظ کے انتخاب، صحیح پیرائیۂ بیان اور اس کے لیے صحیح زبان کی ہو کر رہ جاتی ہے یا ملارمے وغیرہ کے تصور کے مطابق محض موسیقی کی، یا عروضیوں کے خیال کے مطابق وزن و بحر اور قافیہ و آہنگ کی، پس یہ بھی ایک الگ نقطۂ نظر ہے جسے آسانی کے لیے خارجی مسلک کہہ ڈالیے، یا ہیئت پرستی یا اسلوب شناسی کا مسلک یا بلاغتی مسلک، یا محض زبان کا

مسلک۔ یہ طریقہ یک طرفہ سا ہے مگر کبھی کبھی یہ رجحان بعض قابل فہم وجوہ کی بنا پر اپنی ہستی منوا کے چھوڑتا ہے۔

حواشی

(۱) ان دبستانوں کے سلسلے میں کسی اُردو کتاب کی ضرورت ہو تو احتشام حسین کی کتاب "تنقیدی نظریات" — اور کلیم الدین احمد کی کتاب "اُردو تنقید پر ایک نظر" ملاحظہ ہو۔

کیا ادبی تنقید ایک سائنس ہے

ادبی تنقید میں سائنسی طریق کار سے کام لینے کی اہمیت آئی۔ اے رچرڈز اور دوسرے مصنفوں کے بیانات و اقوال سے ثابت ہو چکی ہے مگر کیا ادبی تنقید کا کل عمل سائنسی عمل ہے؟ در حقیقت یہ مسئلہ ابھی تک اختلافی ہے۔

ہربرٹ ڈنگل نے اپنی کتاب Science and Literary Criticism میں اس سوال کے مختلف گوشوں پر نظر ڈالی ہے۔ اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ادبی تنقید اپنے مجموعی عمل کے لحاظ سے سائنس ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتی۔

اس نے سب سے پہلے سائنس کی قطعی تعریف کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے نزدیک سائنس مسلمات کے باہمی تعلق کی قابل تصدیق (Verifiable) اور قطعی (ناقابل انکار) شہادتوں کا نام ہے۔

سائنس کا طریق کار یہ ہے کہ وہ اشیا کے روابط کا حال معروضی اور خارجی طریقے سے بیان کرتی ہے مگر ادب میں مصنف کی داخلی زندگی کا مسئلہ بھی ہمارے سامنے آجاتا ہے اور یہ وہ گوشہ ہے جس کے بارے میں کوئی نقاد قطعی طور پر ناقابل انکار شہادتیں پیش نہیں کر سکتا۔ مصنف کے باطن کی دنیا ایک پُراسرار دنیا ہے جس کے بارے میں کوئی خارجی فارمولا یا شناخت کا کوئی بیرونی طریقہ کاملاً کامیاب نہیں ہو سکتا۔

اس صورت میں نقاد کس بھروسے پر سائنسی میزان کو ہاتھ میں لے کر آگے بڑھ سکتا ہے؟ ڈنگل نے خوب لکھا ہے:

ترجمہ: ''سائنسی تنقید کی (عمارت کی) اینٹیں ادب اور سائنس میں مشترک تنکے (یعنی مشترک بنیاد) کی جستجو میں ہیں مگر افسوس یہاں یہ تنکا بھی موجود نہیں۔''

ظاہر ہے کہ اس بیان میں خاصی زبردستی ہے۔ تاہم اس قدر تسلیم کیا جا سکتا ہے کہ تنقید کا ایک حصہ سائنسی ہو سکتا ہے۔ لیکن تیں (Taine) اور سینٹ بیو کے نظریات جن میں تنقید کو ایک سائنسی عمل قرار دینے کی کوشش کی گئی ہے بڑے خطرناک نتائج کے حامل بھی ہو سکتے ہیں۔ سینٹ بیو اور قدرے تیں (Taine) تنقید کے لیے ادیب کی سوانح عمری کے علم پر زور دیتے ہیں اور یہ طریقہ کچھ زیادہ غلط بھی نہیں کیونکہ اس سے بعض اوقات فائدہ بھی ہوتا ہے لیکن اس پر ضرورت نہیں کیونکہ انحصار کی وجہ سے اکثر ایسی گمراہیاں بھی پھیلی ہیں جن کا ازالہ مدتوں تک نہیں ہو سکتا۔

پھر بھی یہ ہے کہ سینٹ بیو مصنف کی سوانح عمری پر زور دیتا ہے، تیں (Taine) مصنف کے اسلاف کے قصوں کو اہمیت دیتا ہے اور رابرٹسن خود نقاد کے بارے میں یہ سوال اٹھاتا ہے کہ وہ کیسا ہے؟ کیونکہ ایک خاص قسم کا نقاد ہی ایک خاص قسم کے مصنف کو سمجھ سکتا ہے۔ دونوں کے مابین ذہنی مماثلتیں اگر نہ ہوں گی تو باہمی افہام و تفہیم ممکن ہی نہیں۔

اب رچرڈز کو دیکھیے! اس کا خیال ہے کہ تنقید میں ناقد کا ذوق نقد نہ کہ مصنف کا ذوق تخلیق مدنظر ہونا چاہیے۔ بظاہر یہ عجیب سا بیان ہے لیکن آسان لفظوں میں اس کا مطلب یہ ہے کہ رچرڈز کے نزدیک تخلیق اور تنقید دو الگ الگ سلسلے ہیں اس لیے ناقد کی اپنی نفسیات ادبی تنقید میں در آتی ہے اور مصنف کنارے پر کھڑا منہ تکتا رہتا ہے۔

اس پیچیدہ صورت حال میں اس کے سوا کیا نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ تنقید جزواً عقلی اور سائنسی شے بھی ہو سکتی ہے لیکن اس میں ذوق کی کار فرمائی مسلم ہے اور یہ وہ قلمرو ہے جس میں ابھی سائنس کا سکہ نہیں چلا۔

کیا تنقید ذہنی روداد نگاری ہے؟

تنقید کے وہ دبستان جو ادبی مطالعہ کے مسئلوں میں ادیب کی ذات سے باہر کے عوامل کو اہمیت دیتے ہیں ان کے بالکل برعکس کچھ دبستان ایسے بھی ہیں جو تنقید کو مصنف یا ادیب کی داخلی یا ذہنی سرگزشت خیال کرتے ہیں۔ مثلاً، لوئی کزامیاں، Louis Cazamian نے اپنی کتاب Criticism in the Making میں کہا ہے:

ترجمہ:

(۱) "تنقید مصنف کے ذہن کی داخلی تاریخ ہے"۔

(۲) "تنقید مصنف کی داخلی سوانح عمری ہے"۔

مصنف مذکور کا بیان ہے کہ یوں تو کسی ادب پارے پر غور و فکر کی ہر صورت تنقید ہے لیکن مکمل تنقید کا فریضہ یہ ہے کہ اس غور و فکر کی جملہ صورتوں کو مد نظر رکھے۔ اس سلسلے میں اس نے غور و فکر کے انداز پر خاص زور دیا ہے۔ وہ یہ کہتا ہے کہ تنقید کے عمل کو سب سے پہلے اور سب سے زیادہ یہ دیکھنا چاہیے کہ فن یا ادب پارے کے اصلی محرکات کیا ہیں؟ فن یا ادب پارے نے مصنف کے باطن میں کن داعیوں اور تقاضوں کے تحت جنم لیا اور قوت حاصل کی۔ ان محرکات اور ان کی تعبیر و تشریح کرنا نقاد کا پہلا فریضہ ہے۔ مؤرخ کی طرح، اسے ماخذ تک پہنچنا ہو گا اس کے بغیر یہ مواد مکمل نہیں ہو سکتا نہ یہ روداد صحیح طور پر مرتب ہو سکتی ہے۔

کزامیاں کے اس خیال سے ایک غلط فہمی یہ پیدا ہوئی ہے کہ اس کے نزدیک تنقید کے لیے خارجی عقلی اصول ضروری نہیں۔ یہ تاثر صحیح نہیں۔ کزامیاں کے مکمل خیالات آگے آتے ہیں، یہاں ہمیں صرف اس موضوع پر گفتگو کرنی ہے کہ کیا تنقید واقعی

داخلی عمل ہے۔ (یا یوں کہیے کہ کیا ادب واقعی ایک داخلی عمل ہے اور خارجی عوامل سے یکسر بے نیاز؟)

اگر غور کیا جائے تو معلوم ہو گا کہ ادب کی طرح تنقید کو بھی محض داخلی عوامل کی سرگزشت قرار نہیں دیا جا سکتا۔ یہ ایک مخلوط عمل ہے جس میں کوئی ایک طریقہ نہیں بلکہ مختلف طریقے کام میں لائے جانے چاہیں۔

داخلی تنقید کی باضابطہ صورت نفسیاتی طریق کار یا تحلیل نفسی ہے۔ مگر یہ بھی مکمل اور اطمینان بخش نہیں۔ اس کے ثبوت کے لیے قدرے تفصیل کی ضرورت ہو گی۔ اس بحث کے لیے ہم تین عنوانات قائم کر سکتے ہیں:

(۱) ادب کیا ہے؟

(۲) ادب کیوں کر پیدا ہوتا ہے؟ یعنی مصنف کی نفسیات اس میں کہاں تک دخیل ہوتی ہے؟

(۳) اس کی قدر و قیمت کیا ہے؟

یہ تو واضح ہے کہ تحلیل نفسی یا عام نفسیات کو قدر و قیمت کے معاملے میں اس لیے الجھایا نہیں جا سکتا کہ یہ اس کے دائرے سے باہر شے ہے۔ وہ یہ تو کہہ سکتی ہے کہ کسی خاص ادب پارے کے پیچھے کون کون سے جنسی یا دوسرے عوامل کارفرما ہیں مگر یہ نہیں کہہ سکتی کہ وہ عوامل اچھے ہیں یا برے، اہم ہیں یا غیر اہم۔ ان امور کے بارے میں وہ فیصلہ صادر نہیں کر سکتی۔

اس صورت میں تیسرا عنوان بحث سے خارج ہے۔ اس کے بعد ادب کیا ہے؟ کی بحث رہ جاتی ہے اور یہ بڑی حد تک ایک علمی اور فکری مسئلہ ہے۔ لہٰذا ہماری گفتگو کے لیے صرف یہ سوال رہ جاتا ہے کہ کوئی ادب کیونکر پیدا ہوا۔؟ اس عنوان کے سلسلے میں نفسیات کا علم مفید ہو سکتا ہے، کیونکہ کسی ادب پارے کو ادیب کی شخصیت کے حوالے سے سمجھنا ہی اصل تنقید ہے۔

بایں ہمہ یہ واضح رہے کہ نفسیاتی طریق کار بذات خود کافی نہیں۔ یہاں پھر کزامیاں کے حوالے سے بات کرتے ہوئے عرض کروں گا۔ مصنف مذکور کا قول ہے:

ترجمہ: ”تنقید ایک امتزاجی فن (Synthetic Art) ہے۔ اس میں مصنف کی سوانح عمری، اس کا پس منظر، سماجی احوال، زبان کی استعداد اور جمالیات کا ادراک سبھی کچھ

ضروری ہے۔"

یہ ٹھیک ہے کہ وہ ان سب ذرائع کو ذہنی روداد نگاری کی خاطر استعمال کرنا چاہتا ہے مگر اس نے دوسرے طریقوں سے (جن میں تیں (Tain) اور سینٹ بیو کے طریقے بھی شامل ہیں) انکار نہیں کیا اس نے کہا ہے کہ نقاد کو ہمہ فن مولیٰ، شخص [1] ہونا چاہیے۔ نفسیاتی طریق کار جزوی طور پر مفید ہو سکتا ہے، کلی طور پر دوسرے وسائل سے بھی مدد لینے کی ضرورت ہے اور ان سب کے باوجود ایک چیز وہ بھی ہے جسے 'ذوق سخن' کہتے ہیں اس میں نفسیات کیا حصہ لیتی ہے ایک قابل غور مسئلہ ہے اور طویل بحث کا طلب گار بھی، اس لیے یہاں اس پر گفتگو نہیں ہو سکتی۔

حواشی

(۱) یہ میں نے Myriad – minded man کا ترجمہ کیا ہے۔ میں "چوں چوں کا مربہ" بھی کہہ سکتا تھا لیکن قارئین کے خوف سے میں نے ہمہ فن مولیٰ کو ترجیح دی ہے۔

(۲) نفسیات کے ذریعے یہ معلوم کیا جا سکتا ہے کہ نسل اور اجتماعی لاشعور کے کون کون سے اثرات مصنف کے یہاں استعاروں یا علامتوں کی صورت اختیار کر رہے ہیں۔ ان Arche-types کی دریافت بھی اسی علم کی مدد سے ہو سکتی ہے۔

ذوق سخن اور تحسین سخن

ذوق سخن (یا ذوق فن) کیا ہے ؟ ذوق ایک ناقابل بیان کیفیت یا صلاحیت ہے، اس کی تعریف لفظوں کے ذریعے پیش نہیں کی جا سکتی۔ جس طرح ذائقے کی تشریح نہیں کی جا سکتی اسی طرح اس کی بھی تشریح نہیں کی جا سکتی۔ اس کے باوجود، ذوق ایک مسلم کیفیت ہے اور اس کے وجود سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ انسان میں یہ اس طرح موجود ہوتا ہے جس طرح خوشبو پھول میں بسی ہوتی ہے۔ میں نے اپنے ایک مضمون میں لکھا تھا:

"ذوق صرف فن کاروں کی واحد ملکیت نہیں، یہ تو ایک الوہی عطیہ ہے جس میں تمام انسان شریک ہیں مگر اس میں کچھ شک نہیں کہ اس کا بہت بڑا حصہ فن کار کو ارزانی ہوا ہے، بہرحال موزونیت یا حسن کی طلب یا اس کو ایک خاص صورت میں بروئے کار لانے یا اس کو تسکین دینے کا نام ذوق ہے، اس میں فن کار کی طرح فن شناس دونوں کمی اور بیشی کی نسبت سے شریک ہوتے ہیں"۔

ذوق سخن کے لیے ذوق کے علاوہ عمومی سخن کے جملہ تکنیکی مسائل و ذرائع سے بھی واقفیت ضروری ہے اور ان کے سمجھنے اور تجزیہ و ذرائع سے بھی واقفیت ضروری ہے اور ان کے سمجھنے اور تجزیہ کرنے کی بھی خاص استعداد چاہیے۔ مثلاً زبان اور اس کی لطافتوں سے باخبری، الفاظ کے مختلف رنگوں سے شناسائی، اوزان و بحور کا علم، پیرایہ ہائے بیان کی رعنائیوں کا ذوق اور ان کا علم ـــــ ، اس قسم کی بیسیوں چیزیں ذوق سخن میں باہمی تعاون سے مطلوبہ کیفیت کا ادراک پیدا کرتی ہیں۔

یہاں تک میں عام قاری کی گفتگو کر رہا تھا ـــــ مگر اس بحث میں، میں اس خاص قاری کے نقطۂ نظر سے بحث کرنا چاہتا ہوں جسے عرف عام میں نقاد کہتے ہیں۔ وہ "قاری"

خاص اس لیے ہے کہ مطالعہ ادب سے خود بھی بہرہ اندوز ہوتا ہے مگر اس نے اپنے ذمے یہ فرض بھی لے رکھا ہے کہ وہ اپنے علاوہ دوسروں کو بھی حسن کے ان مخفی نہاں خانوں تک لے جائے جن تک دوسرے رہنمائی کے بغیر نہیں پہنچ سکتے۔

نقاد کے اس عمل یا منصب کے کئی نام ہیں، ان میں سے ایک نام سخن فہمی یا تحسین سخن بھی ہے۔ تحسین سخن سے یہ غلط فہمی ہو سکتی ہے کہ نقاد صرف اچھائیوں کا ذکر کرتا ہے اور یہ کام کوئی ایسا قابل اعتراض بھی نہیں۔ اگر آپ دنیا میں اچھائیوں کی نشاندہی کر سکتے ہیں تو ضمناً آپ کو یہ معلوم ہو ہی جاتا ہے کہ جو اچھا نہیں وہ کیا ہے؟ یہ تو ایک طریقہ، ایک زاویہ نظر ہے۔ اچھائیوں کی تعریف یا تشریح یا محض نشاندھی سے بھی معترض کا اعتراض رفع ہو سکتا ہے لیکن اگر یہ اعتراض رفع نہیں بھی ہوتا تو بھی تحسین سخن میں وہ سب کچھ ہے جو تنقید سخن میں ہے، ہم لفظی تعصب کا شکار کیوں ہوں، اچھے کلام تک پہنچ کر برے اور عیب دار کلام کی نشاندھی بھی تحسین سخن کی اصطلاح میں موجود ہے۔

Gurrey نے اپنی کتاب Appreciation of Poetry میں اس مسئلے کے سب پہلوؤں پر نظر ڈالی ہے۔ اس کے سب نتائج سے اتفاق نہ بھی ہو تب بھی اس کی جامع تشریح کو اطمینان بخش کہے بغیر چارہ نہیں۔

اس مصنف نے سب سے پہلے اس فقرے کی تشریح کی ہے:

ترجمہ: ”تحسین سخن ایک تجربہ ہے“۔

جب ہم تحسین کو ایک تجربہ کہتے ہیں تو یہ مان رہے ہوتے ہیں کہ یہ ایک ذوقی اور وجدانی کیفیت ہے اور جب ہم یہ تسلیم کرتے ہیں تو یہ غلط فہمی بھی ہو سکتی ہے اس میں سخن سنجی یا نقد کا عنصر کم یا بالکل مفقود ہے۔ گری کا خیال ہے کہ یہ مغالطہ جس قدر جلد رفع ہو سکے رفع کرنا چاہیے۔ تحسین سخن کے وجدانی تجربے میں وہ سب کچھ شامل ہے جو تنقید میں ہونا چاہیے۔ یہ کوئی ایک شے نہیں بہت سی حالتوں اور ادراک کی بہت سی کیفیتوں کا مجموعہ ہے۔

گری نے اپنی کتاب کے گیارھویں باب میں، ساری بحث کا خلاصہ پیش کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

ترجمہ: ”تحسین سخن دراصل ایک مرکب مگر ایک کیفیت واحد بن جانے والا تجربہ ہے، اس کیفیت واحد یا وحدت کے معنی وہ نہیں جو صوفی اصطلاحوں میں اس قسم کے الفاظ

کے لیے سمجھ جاتے ہیں.... بلکہ بہت سے عناصر کے حقیقی اور واقعی امتزاج سے یہ حالت پیدا ہوتی ہے۔ اس کے مذکورہ عناصر یہ ہیں:

(۱) فکری مواد (۲) ایمجری (۳) جذبہ —'

یہ تینوں عناصر مل کر، موزوں اور مرتب صورت اختیار کر لیتے ہیں اور ان کا حسن اتنا مکمل ہوتا ہے کہ اس میں زبان اور فکری مواد کے درمیان کوئی فاصلہ نہیں رہتا۔ یہ ایک ہو جاتے ہیں اور پڑھنے والا اس ساری چیز کو ایک ہی چیز سمجھ کر پڑھتا اور محسوس کر کے محظوظ ہوتا ہے۔ اسی لیے کہا گیا ہے کہ شاعری تمام تر فارم یا حسن صورت ہے، مگر ایسی صورت کہ اس کے ادراک یا مشاہدے کے بعد ذہن یا دماغ کو کسی اور شے کی طلب نہیں رہتی۔"

گری نے اس تجربے کی تشریح کرتے ہوئے بھی اس کی وحدت پر زور دیا ہے اور یہ واضح کیا ہے کہ کس طرح اولین جذباتی تحریک سے لے کر، فکری مواد تک سب چیزیں ایک وحدت میں متشکل ہو جاتی ہیں۔

گری کے نزدیک "پوئٹری" کے عناصر کی فہرست یہ ہے:

(۱) اولین جذباتی تجربہ (Experience)۔

(۲) (الف) مواد یعنی معانی (Thought) اور ان کے روابط اور متناسب ایمجری۔

(ب) صورت جس میں اصوات، آہنگ (Rhythm) اور ہیئت (Form) تینوں چیزیں شامل ہیں۔

بحث کا خلاصہ یہ نکلا کہ شاعری یا شعر کے یہ ترکیبی عناصر، قاری یا نقاد کے ضمن میں بھی اتنے ہی ضروری ہیں جتنے خود شاعر کے لیے ضروری ہوتے ہیں، نقاد کا بھی یہ فرض ہوتا ہے کہ شاعری کی تنقید یا تحسین کرتے ہوئے محض خارج سے اصول نافذ نہ کرے بلکہ شعر کے اندر داخل ہو کر پہلے اُسے اپنا جذباتی تجربہ بنائے — اس کے بعد دوسرے عناصر کی اصلی کیفیتیں خود بخود اس پر روشن ہوتی جائیں گی [۲]۔ رکرٹ (Rickert) نے اپنی کتاب (New Methods of Study of Literature) میں ادب کے سلسلے میں ان عناصر کو قدرے خارجی اور جداگانہ اہمیت دی ہے اگرچہ یہ مصنف بھی شاعری کو محض میکانکی یا خارجی اکتسابی عمل نہیں کہتا تاہم اس نے ادب کو "عناصر" کے نقطہ نظر سے ناپنے کا ایک خاص پیمانہ مقرر کیا ہے اور گرافوں کے ذریعے تجزیہ کر کے نتائج حاصل کرنے کی

وشش کی ہے۔ (یہی طریق کار Spurgeon نے شیکسپیئر کی امیجری کے تجزیے میں اختیار
کیا ہے)۔

رکرٹ کے نزدیک عناصر یہ ہیں:

(۱) امیجری (۲) آہنگ (۳) فکری مواد کے اظہار کی صورتیں (۴) صوتی فضا اور
حروف کی آوازیں (Tone colour) (۵) الفاظ اور نظم کو کاغذ پر لکھنے کے مختلف طریقے
(Visual devices)۔

ان عناصر میں سے اس آخری عنصر کو مطالعہ ادب کی بحث میں شریک کرنا اس
مصنف کی بے حد زیادتی ہے اور اسی سے معلوم ہو جاتا ہے کہ اس کے نزدیک شعر کی تاثیر
(یا تحسین) میں خارجی عنصر کو کتنی اہمیت حاصل ہے۔

صحیح موقف یہ معلوم ہوتا ہے۔ جیسا کہ گری نے لکھا ہے) کہ شعر ترکیبی عناصر
کے باوجود ایک واحد عمل اور وحدت ہے، اس کی تحسین بھی کسی ایک عنصر پر منحصر نہیں
بلکہ جذباتی تجربے کی کیفیت سے لے کر آوازوں اور تصویروں کی تحسین تک ایک واحد
تجربہ ہے اور اس کو محض خارجی عمل یا الگ الگ عنصر کے ذریعے ناپنے کی کوشش، ناقص
اور غلط طریق کار ہے۔

حواشی

(۱) اس کی تفصیل کے لیے میری کتاب مباحث میں میرا مضمون "تخلیقی عمل اور ذوق" دیکھیے۔

(۲) پیرسن ڈیو (Pearson Dew) کی کتاب Discovering Poetry میں بھی یہ بحث موجود ہے۔
اس میں بھی قریب قریب یہی نتیجے نکالے گئے ہیں۔

متفرق موضوعات

ادب کی مختلف بحثیں

ادب کا قدیم تصور:

ہم جس دور سے گزر رہے ہیں، اس میں تحریر کی قلم رو کا شاید سب سے زیادہ پیارا اور مقبول عام لفظ ادب ہے مگر یہ ادب ہے کیا؟ اس کے معنی اور مفہوم بے حد غیر متعین اور مبہم ہیں۔ ان کی متعدد تعریفوں کو پڑھ کر مولانا روم کی وہ حکایت یاد آجاتی ہے جو انہوں نے ہاتھی اور اندھے کے عنوان سے اپنی مثنوی میں بیان کی ہے۔ دراصل ادب کی تعریف کے متعلق یہ اختلاف نقطہ ہائے نظر کا اختلاف ہے۔ مختلف تعریفات کا یہ فرق اس لیے بھی پیدا ہوتا ہے کہ اگر ایک شخص اس کو ماہیت کے اعتبار سے دیکھتا ہے تو دوسرا اس کو موضوع کے نقطہ نظر سے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ کوئی اس کی صورت کو اہمیت دیتا ہے تو کوئی اس کے مضمون پر نظر رکھتا ہے۔ اگر ایک کے نزدیک اس کا فیصلہ کن عنصر اس کی غایت اور اس کا مقصد ہے تو دوسرے کے خیال میں اس کا اثر اور نتیجہ اس کی تعریف کی بنیاد ہے۔ غرض جتنے نظریے ہیں اتنی ہی تعریفیں ہیں اور یہ تعریفیں اس کثرت سے ہیں کہ غور کرنے والا آخر کہہ اٹھتا ہے کہ ادب وہ ہے جو تعریف کی حد سے باہر اور تعیین کی کوشش سے ماورا ہے۔ ادب کیا ہے اور کیا نہیں —— ؟ اس کا فیصلہ کرنا بے حد دشوار ہے مگر اس وقت ہمارا فرض ہے کہ ہم ادب اور ادبی قدروں کی ماہیت تک پہنچنے کی بقدر امکان کوشش کریں، تاکہ بمصداق، مالا یدرک کلہ لایترک کلہ،

حقیقت کا جتنا ادراک بھی ہو سکے ہو جائے کہ ایں ہم غنیمت است!

ادب کی یہ بحث بہت طویل ہے، اس لیے ہم صرف یہ دیکھنا چاہتے ہیں کہ لفظ ادب ہمیں جس زبان سے ملا ہے اس میں اس کا مفہوم کیا تھا اور یہ بھی دیکھنا ہے کہ اس کا مفہوم کس کس طرح بدلتا اور ترقی کرتا رہا۔

یہ عجیب بات ہے کہ ادب اصل لغت کے اعتبار سے ایک ایسا عمل ہے جس میں فکر یا ذہن کے تخلیقی فعل کا حصہ زیادہ نہیں۔ پرانی عربی میں ادب دعوت طعام کے مترادف تھا۔ چنانچہ لفظ مادبہ اسی سے مشتق ہے، جس کے معنی طعام مہمانی یا طعام کد خدائی ہے۔ چونکہ عربوں کے نزدیک مہمان نوازی حسن اخلاق کی علامت تھی اس لیے رفتہ رفتہ لفظ ادب، تہذیب اور حسن اخلاق کے معنوں میں استعمال ہونے لگا۔ ان معنوں میں ادب اگرچہ ایک خارجی فعل ہے اور اطوار اور عادات کے ایک منظم مظاہرے کا نام ہے جس کا تعلق مجلس اور اجتماع سے ہے، تاہم اس میں کچھ شبہ نہیں کہ اس مجلسی عمل (دعوت طعام اور مہمانداری کے خارجی رسوم) کو ذہنی تربیت اور ارادے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ مقصود یہ ہے کہ ادب کا اولین (غیرادبی اور غیر علمی) مفہوم اگرچہ بہت حد تک افادی، خارجی اور مقصدی ہی تھا مگر اس کی خارجیت بھی داخلی محرکات سے بے نیاز نہ تھی اور بعد میں جب ادب کو بیان واظہار کے ''تحریری ذریعہ'' کے مترادف قرار دیا گیا تو تہذیب اخلاق اور تزکیہ نفس کا بنیادی تصور اس میں داخلی کیفیت کی حیثیت سے لازماً موجود رہا۔

اسلام کی پہلی ہی صدی میں ادب میں ''تعلیم'' کا مفہوم داخل ہو گیا تھا، ہم دیکھتے ہیں کہ عربی اور فارسی کتابوں میں لفظ ''ادیب'' معلم کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے اور ادب اور ادیب کا یہ مفہوم، ادب کے خالصتاً جدید اور خاص مفہوم کے رائج ہونے تک برابر عربی فارسی میں بلکہ اُردو میں بھی جاری رہتا ہے۔ نظیری کے مندرجہ ذیل شعر میں ادیب بمعنی معلم ہے:

درس ادیب اگر بود زمزمہ محبتے
جمعہ بہ مکتب آورد طفل گریز پائے را

فارسی میں (جس سے اُردو نے بہت استفادہ کیا ہے) ادب کے تین معنی سمجھے گئے ہیں: (۱) اندازہ و حد ہر چیز نگہ داشتن۔ (۲) اطوار پسندیدہ۔ (۳) علوم عربیہ کہ بداں از خلل در کلام عرب محفوظ باشند، مثلاً ''صرف و نحو و بیان و معانی''۔ یہاں بھی ادب کے مفہوم میں

ذہن اور باطن کی ایک خاص تربیت اور عادات کا حسن تناسب اور سلیقہ شامل ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کے اظہار کے لیے زبان و بیان پر پوری قدرت ہونی چاہیے' اس لیے وہ جملہ علوم جن سے یہ قدرت حاصل ہو سکتی ہے ادب کے مفہوم میں شامل ہیں۔ ''اندازہ و حد ہر چیز نگہ داشتن'' سے مراد وہ ذہنی و ذوقی توازن ہے جو عمدہ تحصیل بلکہ اعلیٰ تعلیم کا لازمی نتیجہ ہے۔ گویا یہ وسیلہ نہیں نتیجہ یہ ہے۔

گزشتہ سطور میں بتایا گیا ہے کہ ادب سے مراد وہ علوم عربیہ بھی ہیں جن کی مدد سے عربی زبان پر پوری قدرت حاصل ہوتی ہے۔ یہ قدیم ترین معنی ہیں اور یہ معنی حقیقت میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں اور ہمارے ہزار سالہ ادب اور سٹائل کے سب سے قدیم نظریات کا سنگ بنیاد ہیں۔ یہ امر واضح ہے کہ ادب کا یہ تصور ابتدائی زمانے میں عجم کا پیدا کردہ ہے —! عرب و عجم کے اختلاط کے بعد عجم کا شاید سب سے بڑا اجتماعی اور سیاسی مسئلہ یہ تھا کہ وہ عربوں کے دوش بدوش کھڑے ہونے کے لیے عربی زبان میں کامل مہارت پیدا کریں تاکہ مافی الضمیر کے اظہار اور مطالب کے بیان میں عربوں سے کسی طرح پیچھے نہ رہیں۔ مذہبی وجوہ سے بھی عجم کیلئے وقت کی شاید سب سے بڑی ضرورت یہی تھی —! اس ضرورت سے عربی زبان کی مکمل تعلیم اور تدریس ایک ہمہ گیر تعلیمی تحریک کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتی ہے۔ چنانچہ بنو اُمیہ کے آخری زمانے ہی میں ہم دیکھتے ہیں کہ لفظ ادب، کلچر اور شائستگی کے ساتھ ساتھ عربی زبان کے جاننے اور عربی زبان سیکھنے اور سکھانے کے معنوں میں استعمال ہونے لگتا ہے۔ خیالات کے تحریری اظہار اور احساسات کے بیان کا مفہوم ادب میں بہت دیر کے بعد آتا ہے' اور وہ بھی ادب کے نام سے نہیں، بلکہ کچھ اور اصطلاحوں کی صورت میں، جن کا تذکرہ آئندہ سطور میں آئے گا۔

بد قسمتی سے ادب کا یہ مفہوم (زبان سیکھنا اور سکھانا) ہمارے نظریہ ادب پر بہت بری طرح اثر انداز رہا ہے۔ چنانچہ کچھ عرصہ پہلے تک ہمارے ادب میں محض زبان محاورہ اور لفظ خشت بندی کو (جو ادبی عمل اور ادبی تربیت کا صرف ایک حصہ ہے) غیر معمولی اور غیر ضروری اہمیت دی جاتی رہی ہے۔ اس کی وجہ سے ہم بہت حد تک ادب کی صحیح اہمیت اور ماہیت سمجھنے سے قاصر رہے ہیں، جیسا کہ پہلے بیان ہوا ہے ایک مدت تک علم الادب سے مراد محض علم العربیہ تھا۔ غالباً چھٹی ساتویں صدی ہجری کے بعد فارسی زبان کے ادیبوں اور انشا پردازوں علم الادب کو علم کا العربیہ کی قید سے نجات دلائی اور فارسی کی تحصیل و

تدریس کو بھی ادب کا رتبہ نصیب ہوا اور صرف عربی میں نہیں بلکہ ہر زبان میں کامل مہارت اور قدرت، ادب کا مطلب اور مقصد قرار پایا، تاہم ادب میں سلیقہ، شائستگی اور حسن اخلاق کا مفہوم تب بھی زندہ رہا (اور آج تک زندہ ہے)۔

عرب مصنفوں کے نزدیک علم ادب کی ۱۳ قسمیں ہیں: (۱) علم لغت۔ (۲) علم خط۔ (۳) علم قرض الشعر (یادداشت اشعار)۔ (۴) علم العروض۔ (۵) علم قافیہ۔ (۶) علم النحو۔ (۷) علم الصرف۔ (۸) علم الاشتقاق۔ (۹) علم المعانی۔ (۱۰) علم البیان۔ (۱۱) علم بدیع۔ (۱۲) علم محاضرات۔ (۱۳) انشائے نثر — ! علامہ سخاوی نے، جو متاخرین میں سے ہیں، ادب کو دس اقسام میں منقسم کیا ہے۔ کہنے کو تو علم ادب انہی دس یا تیرہ اقسام تک محدود سمجھا گیا ہے مگر مختلف حالات اور مختلف زبانوں میں ادب علوم طبعی کے سوا ہر قسم کی تحریروں پر حاوی تھا۔ علامہ ابن خلدون نے اسی کے پیش نظر لکھا تھا کہ "یہ علم اس قدر وسیع ہے کہ اس کے موضوع کا تعین مشکل ہے" مگر علامہ کے قول کو صحیح مانتے ہوئے بھی یہ کہنا پڑتا ہے کہ علی العموم ادب زبان کی تحصیل و تدریس ہی سے متعلق سمجھا جاتا رہا ہے، اس لیے بنیادی طور پر ادب صرف ان علوم یا فنون کا نام تھا جن کی مدد سے زبان سیکھی جاتی تھی — اور ضمنی طور پر (یا نتیجے کے طور پر) ان سے شائستگی پیدا ہوتی تھی۔ اور علم مجلس اور آداب معاشرت کی واقفیت حاصل ہوتی تھی۔ اس اعتبار سے ادب اظہار و بیان کا وسیلہ بنا رہا، خود "اظہار و بیان" نہیں سمجھا گیا۔ عبدالقادر بغدادی نے خزانۃ الادب کے نام سے ایک کتاب لکھی ہے، اس میں محض صرف و نحو اور اشتقاق کو مرکزی اہمیت حاصل ہے مگر یہ پھر بھی ادب اور ادب کا "خزانہ" ہے۔ علامہ مبرد نے 'الکامل فی الادب' کے نام سے ایک عظیم الشان تصنیف یادگار چھوڑی ہے۔ اس کے مضامین و مطالب مخلوط ہیں مگر ان میں صرف و نحو کے رموز و نکات کا جزو غالب ہے۔ اس کے باوجود قدیم تصور کے مطابق یہ ادب کی کتاب ہے۔ ابن ولاد مصری، الاصمعی، ابن الاعرابی، ابن سلام، السجستانی اور جاحظ وغیرہ نے زیادہ تر زبان اور لغت کی خدمت کی ہے مگر ان کو بھی ادیبوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ان کتابوں کا مرکزی مضمون اور ان مصنفوں کی اہم خدمت یہ تھی کہ انہوں نے صحیح زبان سکھانے کی کوشش کی، نہ یہ کہ انہوں نے ادب پیدا کیا۔ غرض ادب ایک تربیت ہے اور علم الادب ان علوم کی تحصیل ہے جن سے یہ تحصیل ممکن ہے۔

اب تک جو کچھ بیان ہوا ہے اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ادب کو ایسا "علم" یا "علوم" کا مجموعہ سمجھا جاتا تھا، جس کی تحصیل یا تدریس شائستگی اور زبان دانی کے لیے

ضروری تھی مگر یہ سوال ابھی باقی ہے کہ ادب میں "تخلیق" کا مفہوم کب پیدا ہوا — اور یہ سوال بھی کہ جن تخلیقات کو ہم اب ادب کہتے ہیں ان پر کبھی لفظ ادب کا اطلاق ہوا بھی ہے یا نہیں — ؟ یہ صحیح ہے کہ علم ادب کی فہرست میں ہم شاعری اور انشا کو موجود پاتے ہیں مگر میرا شبہ یہ ہے کہ شاعری کرنا اور انشا لکھنا شاید ادب نہ تھا۔ دوسروں کے اشعار یاد کرنا اور دوسرں کی لکھی ہوئی تحریروں کو تحصیل کا ذریعہ بنانا "ادب" تھا۔ ابن البدیم کی کتاب "الفہرست" میں ادب کے فنون میں افسانہ اور علم نیرنجات وغیرہ کو بھی شامل کیا گیا ہے مگر یہاں پھر وہی اشکال سامنے آتا ہے کہ شاید یہاں بھی افسانے کی تخلیق مصنف کے پیش نظر نہیں۔ فنون ادبیہ سے اس کی مراد صرف وہ فنون ہیں، جو "ادب سکھانے میں ممد ہے۔ اور افسانہ بھی زبان دانی میں معاون ہو سکتا ہے۔

اب رہا یہ سوال کہ ادب میں "تخلیق" یا ادب "پیدا کرنا" کا مفہوم کب داخل ہوا؟ سردست میرے پاس اس کا کچھ جواب نہیں مگر قیاس یہ کہتا ہے کہ عباسیوں ہی کے زمانے میں انتقال معنی کا عمل واقع ہو گیا ہو گا کیونکہ اعلیٰ تحریروں کے مطالعہ و تدریس کو جب "ادب" سمجھا جاتا تھا تو قرین قیاس یہ ہے کہ اعلیٰ تحریروں کی تخلیق پر بھی ادب کا اطلاق ہونے لگ گیا ہو گا مگر انتقال دلالت کی صحیح تاریخ معین نہیں کی جا سکتی۔

اس سلسلے میں یہ بھی واضح ہو جانا چاہیے کہ قدیم ادبیات میں ادب کو عموماً علم سے تعبیر کیا گیا ہے اگرچہ اس سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ بعض کتابوں میں ادب کو فن اور اس کی مختلف شاخوں کو (جن کا تذکرہ آ چکا ہے) فنون الادبیہ بھی کہا گیا ہے، مگر یہ دونوں اصطلاحیں فن کی جدید تعریف سے کچھ زیادہ مطابقت نہیں رکھتیں۔ ہماری قدیم تقسیم کی رو سے علوم اصل اور فنون شاخیں ہیں اس لیے علم کا اطلاق اہم اور افضل معلومات پر ہوتا تھا اور فن ثانوی درجے کی تحصیلات و اکتسابات سے متعلق تھا۔ علوم شرعیہ کے بعد علوم ادبیہ، پھر علوم طبعیہ، اس کے بعد فنون اور پھر صنائع کا نمبر آتا ہے۔ ان تصریحات سے مقصود یہ ہے کہ قدیم زمانے میں ادب کی بڑی اہمیت تھی مگر تھا یہ علم — فن کی حیثیت اس کو گاہے گاہے حاصل ہوئی۔ وجہ اس کی ظاہر ہے، جب یہ تسلیم ہو چکا ہے کہ قدیم نظام تحصیلات میں زبان دانی کا علم تمام مجلسی علوم و آداب کا منبع اور مخزن تھا اور اس کو حد درجہ ضروری خیال کیا جاتا تھا اور یہ کلچر اور تہذیب کا وسیلہ بھی تھا تو پھر اس امر کے باور کرنے میں کوئی دقت نہ ہونی چاہیے کہ اس کو بلند تر لفظ (علم) ہی سے یاد کیا جا

سکتا تھا۔ کیونکہ فن کے مفہوم میں ساختگی، کمتری اور ذم کا شائبہ بھی پایا جاتا ہے، جیسا کہ مکر و فن اور اس قسم کے دوسرے مرکبات سے ثابت ہوتا ہے۔ اس وجہ سے ادب کو قدرتاً فن نہ سمجھا جا سکتا تھا۔ اور جہاں سمجھا گیا وہاں اس میں ذم کا پہلو موجود ہے۔

جہاں تک ادب کا تعلق ہے، شاید مندرجہ بالا بیانات غلط ثابت نہ ہوں گے مگر فن کے متعلق ہم دیکھتے ہیں کہ اس کے اطلاقات میں بڑا اختلاف اور تنوع ہے، ایک طرف تو فن میں (علم کے مقابلے میں) ادنیٰ ہونے کا پہلو پایا جاتا ہے مگر دوسری طرف شاعری کے جوہر لطیف، کو عموماً فن قرار دیا گیا ہے۔ بعض تصانیف میں علم الشعر یا علوم شعریہ کی اصطلاح سے ہم دوچار ہوتے ہیں مگر اس سے مراد وہ معاون علوم ہیں جو شعر کے سمجھنے میں مدد دیتے ہیں، —— شاعری —— کے متعلق قدما کے تصورات اس حد تک متنوع اور مختلف ہیں کہ اِن پر اس مختصر تبصرے میں تفصیلی بحث ممکن نہیں۔ ہمارے قدیم نقادوں نے مثلاً المعجم کے مصنف شمس قیس، نے اور چہار مقالہ (فارسی) کے مصنف نظامی عروضی نے اور کتاب العمدہ (عربی) کے مصنف ابن رشیق نے شاعری کے متعلق اپنا اپنا تصور پیش کیا ہے مگر بنیادی طور پر سب شاعری کو فن اور صناعت قرار دیتے ہیں۔ یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ ان سب نے شاعری کو اصولاً آرٹ، صناعت (فن) قرار دینے کے باوجود اس کو از حد میکانکی عمل اور ایک نفع مند ''پیشہ'' بنانے کی کوشش کی ہے۔ نظامی عروضی نے شاعری اور خیال کے باہمی رابطے اور عمل کا ادراک ضرور کیا ہے مگر اس میں شاعر کے الہامی منصب اور برتر جذبے کا اعتراف مطلق نہیں کیا، البتہ یہ مانا ہے کہ شاعری کے ذریعے قاری اور مخاطب کے جذبے کو ''ابھارا'' جا سکتا ہے۔ شاعر کا جذبہ اس میں شامل ہوتا بھی ہے یا نہیں اس کا کچھ ذکر نہیں۔ نظامی نے یہ کہا ہے کہ شاعر کو 'عظیم الفکرۃ اور جید الرویہ' ہونا چاہیے مگر اس بحث کو آگے نہیں چلایا، البتہ سب نقادوں اور عام لکھنے والوں کے خیال میں شاعری الہام ہے اور ایک طرح کی پیغمبری —— مگر یہ تو وہی نظریہ ہے کہ شاعر کا اپنا نفس کچھ نہیں وہ تو محض ایک قالب ہے۔ قاری پر اثر تاثیر کا سلسلہ کس طرح اپنا معجزہ دکھاتا ہے اس کا بھی کچھ تذکرہ نہیں اور جہاں ہے اطمینان بخش نہیں۔ نظامی کے خیال میں شاعری کے ذریعے قاری کے غضبی اور شہوانی احساسات کی تحریک کی جا سکتی ہے مگر یہ ہیجانی عمل سچی شاعری کا وظیفہ نہیں۔ سچی شاعری جذبے میں سکون کی حالت پیدا کر کے پر لطف اور اطمینان بخش کیفیت پیدا کرتی ہے۔

عربی شاعری اور شاید اس سے بھی زیادہ فارسی شاعری نے جذبات شریفانہ کی ترجمانی کی ہے اور بعض صورتوں میں تطہیر کا جو کام کیا ہے اس کے علاوہ شاعری اور باد حکمت و بصیرت کے لیے جس جس طرح مد و معاون ہوئی ہے اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا مگر افسوس ہے کہ ہمارے نظام تنقید کی جذباتی، نفسیاتی اور صحیح جمالیاتی پہلوؤں کا سراغ نہیں لگایا گیا۔

ادب کی ایک اور بڑی صنف افسانہ ہے۔ قدیم ادبیات میں اس کا شمار ادب میں ہوتا ہے مگر عموماً انشا کی وساطت سے۔ میں پہلے کہہ آیا ہوں کہ بعض مصنفوں نے اس کے تخیلی عنصر کی وجہ سے اس کو فنون ادبیہ میں شمار کیا ہے مگر ان کی ادبی اہمیت کا زیادہ اعتراف تبھی ہوا جب ان میں اسلوب کی خوبیاں بھی معلوم ہوئیں۔ افسانہ نویسی اور داستان نویسی منشیوں (ادیبوں) کا خاص فن سمجھا جاتا تھا اور بعض قصوں کی انشائیں اسلوب کے عمدہ نمونے ہیں۔

یہ ہے اجمالاً ادب کا قدیم تصور؟ اس ادب کا جس کے لیے لفظ ادب استعمال ہوا اور اس ادب کا بھی جس کے لیے دوسری اصطلاحوں سے کام لیا گیا۔ ان تمام مباحث کا ماحصل یہ ہے کہ ادب کے قدیم نظریے میں اصولی طور پر عربی زبان (اور بعد میں ہر زبان) کی تحصیل و تعلیم کا تصور پایا جاتا ہے۔ نصب العین یہ تھا کہ زبان پر اتنی قدرت حاصل ہو جائے کہ ہر قسم کے مضامین کو کامیاب طریق سے ظاہر کیا جا سکے۔ ادب کی غایت یہ بھی تھی کہ اس کے ذریعے ذہنی تربیت ہو جس کے زیر اثر انفرادی اور اجتماعی امور میں شائستگی اور سلیقہ پیدا ہو جائے۔ مجموعی لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو قدیم تصور کے مطابق ادب میں اسلوب کے حسن کو بنیادی اہمیت حاصل رہی ہے۔ جہاں "مطبوع" تحریروں کو سراہا گیا ہے وہاں "مصنوع" اسلوب بیان کے لیے بھی تحسین و ستائش کے بڑے بڑے مظاہر ہوئے ہیں۔ صنعت گری کے اس عنصر کی موجودگی کے بعد موضوع اور مضمون کی قید تقریباً نظرانداز کر دی جاتی تھی، اس کے علاوہ خیال کو تو بہرحال ادبی عمل کا ایک بنیادی رکن اور کارندہ سمجھا گیا ہے۔ مگر شاعر اور نثر نگار کے جذبے تک ناقدوں کی نگاہ کم پہنچی ہے۔ ادب کے افادی پہلو کے سلسلے میں ہم دیکھتے ہیں کہ بے غرض مسرت بھی اس کے فوائد میں شامل کی گئی ہے اور "انتفاع" بھی اس کا مقصد رہا ہے مگر یہ عجیب بات ہے کہ یہ انتفاع زندگی کی ذہنی رہنمائی تک محدود نہیں بلکہ درباری اثرات کے تحت معمولی دنیوی نفع بھی

اس میں شامل کر لیا گیا ہے۔ اس کاروباری تصور کے نتیجے میں بعض اوقات ناکام و نامراد شاعروں نے شاعری کے فن شریف کے خلاف بڑے زہریلے خیالات کا اظہار بھی کیا ہے
ادب کے قدیم تصور کے متعلق یہ مختصر سا تبصرہ ہے۔ اس میں قدرتی طور پر سب مباحث موجود نہ ہوں گے مگر مجھے یقین ہے کہ اس سے یہ فائدہ ضرور ہوگا کہ قدیم ادب کے متعلق گہری چھان بین کی تحریک کو تقویت ہوگی اور ہم اپنی ادبی روایت کے تسلسل و ارتقاء کا جائزہ لے سکیں گے، یہ اس طریق مطالعہ کا پہلا قدم ہے۔

شعر کی قدیم تعریف

شعر میں شعور کا تصور اصلاً موجود ہے مگر یہ شعور، ادراک اور احساس دونوں کا مجموعہ ہے گویا ادب میں تجربات کی بنیاد پر واضح اصول بندی کا مفہوم اساس کار کی حیثیت رکھتا ہے — علم کے نتائج منطق کی رو سے قابل تسلیم ہونے چاہئیں مگر شعری شعور کے لیے ضروری نہیں کہ اس کے سب ادراکات منطق کی رو سے صحیح ثابت ہوں۔ بہرحال شعر علم نہیں فن ہی ہے اور یہ بات قابل غور ہے کہ قدیم تصورات میں شعر کو فن ہی کہا گیا ہے۔ کیا اس سے ہم یہ سمجھ لیں کہ شعر کو لازماً ایک کم تر چیز خیال کیا جاتا تھا اور اس کا رتبہ وہ نہ تھا جو آج کل ہم نے متعین کر رکھا ہے؟

ہر چند کہ شعر کے خلاف بعض شاعروں اور مصنفوں نے خود بھی بہت کچھ لکھا ہے مگر واقعہ یہ ہے کہ اسلامی زمانے میں شاعری کو عموماً ایک "شریف فن" خیال کیا گیا ہے۔ اس کے باوجود اس کو فن کہنے سے لازماً یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فن میں "ذم" کے پہلو کے باوجود (جو ضروری نہیں کہ ہر موقع پر موجود ہو) صنعت اور "تصنیع" اور صناعت کا تصور بھی پایا جاتا ہے اور ظاہر ہے کہ شاعری میں صنعت اور تصنیع کا سلسلہ بہرحال موجود ہوتا ہے۔ شاعری (اور ہر آرٹ) اگر Form ہے تو اس Form کا ایک صناعتی پہلو بھی ہے جس کے بغیر حسن کی کامل جلوہ گری ممکن نہیں۔ یہ تو ظاہر ہے فنون لطیفہ اور صنائع اپنی تحریک اور غایت میں مختلف ہو جاتے ہیں۔ مگر Form دونوں میں موجود ہے اور صناعت کا پہلو دونوں میں قدر مشترک ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فن ہر اس تخلیقی عمل کے مظہر اور مظاہرے کو کہیں گے جس میں صناعت اور "تصنیع" کا عنصر بھی موجود ہو۔

ادب کی قسمیں

قدیم کتابوں میں کیمیا، نیرنجات، علم جفر، رمل اور قصص و اخبار کو بھی فنون میں شامل کیا گیا ہے (بعض جگہ یہ سب ادب میں شامل کیے گئے ہیں) اس سے یہ نتیجہ نکالنا غالباً بے جا نہ ہو گا کہ تمام وہ تخلیقات یا مظاہر و آثار جن میں تخیل اور وہم (اختراع کی غیر حقیقی شکل) کا تصرف ثابت شدہ ہے فنون کی صفؑ میں شامل تھے۔ یہ سب فنون ہی تھے اور ان کو سیکھنا اور سکھانا علم ادب کا حصہ تھا — قدرتی طور پر انتقال معنی کے وقت (جس کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے) یہ سب شعبے علم الادب کی شاخوں (فنون) کی حیثیت سے ادب کے وسیع مفہوم میں داخل ہو گئے اور بالآخر ان کی تخلیق کی طرح ان کی تحصیل بھی "ادب" سمجھی گئی۔

فن انشا

اب میں اس موضوع پر ایک اور پہلو سے گفتگو کرنا چاہتا ہوں اور لفظ "ادب" کے قدیم استعمال کو ترک کرتے ہوئے فن کی ان شاخوں کا تذکرہ کرتا ہوں جن کو ادب سے زیادہ کسی اور اصطلاح سے یاد کیا گیا ہے مگر ہمارے جدید نقطۂ نظر سے ان کو ادب کہنا چاہیے۔ جہاں تک میرا خیال ہے ادب کے نثری حصے کی سب سے نمائندہ اور عظیم صنف انشا تھی۔ یہ وہ فن تھا جس کے اکثر اصول اور تقاضے جدید ادبی نثر کے اصولوں اور تقاضوں سے مماثلت رکھتے ہیں بلکہ بعض اوقات انشا کی شعریت مغربی نقطہ نظر سے، اسے "پوئٹری" کی صف میں کھڑا کر سکتی ہے۔ شاعری (جو ادب کی لطیف ترین شاخ ہے) کے بعد قدیم فنون میں سب سے زیادہ وسیع اور با اثر فن یہی انشا کا فن تھا جسے نثر میں ادب کا قائم مقام سمجھنا چاہیے۔ انشا کے علاوہ ایک فارسی اصطلاح "سخن" بھی ہے جو نظم و نثر کی تخلیقی اصناف پر یکساں طور پر حاوی ہے۔ سخن کو نظامی گنجوی سے لے کر غالب تک اکثر اہلِ فن الہامی چیز مانتے رہے ہیں۔ یوں نظامی گنجوی بعض اوقات شعر و شاعری سے بیزار بھی دکھائی دیتے ہیں جس کا سبب یہ ہے کہ انہیں شاعرانہ مبالغوں میں کذب نظر آتا ہے اور تخیل کی بے اعتدالی میں وہ حقیقت کا خون ہوتا دیکھتے ہیں — اصولی طور سے ایک مثنوی نگار کا رد عمل اس کے سوا اور ہو گا بھی کیا —؟ — بہر صورت یہ مختصر سی بحث ہے ادب کے قدیم تصور کی — جس کا ادراک ادب کے جدید تصور کی وضاحت کے مقصد سے بھی خالی

از فائدہ نہیں۔

ادب کی جدید تعبیریں

سابقہ سطور میں ادب کی وہ تعریف و تشریح کی گئی ہے، جس کا خاص تعلق عربی زبان و ادب یا اس سے متاثر ادبوں سے ہے، مگر ادبؑ کا جدید تصور خاصا مختلف ہے، اس کی ماہیت کا علم بھی ضروری ہے۔

یاد رہے کہ انسان کی ذہنی کاوشوں کی تین بڑی انواع ہیں:

(۱) سائنس۔ (۲) فلسفہ۔ (۳) آرٹ یا فن۔

سائنس کا مقصد ادراک حقیقت ہے مگر وہ طبعیات اور مادیات کی ترکیب و تحلیل پر غور کر کے مشاہدے، تجزیے اور تجربے کے ذریعے حقائق تک پہنچتی ہے۔ فلسفہ مابعد الطبیعیات (ذہنیات و معقولات) پر غور کرتا ہے اور مختلف تصورات اور قضایا کو باہم ترتیب دے کر اصول منطق کی مدد سے کسی نتیجے پر پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ آرٹ کا میدان ان سے وسیع تر ہے۔ یہ مادیات اور معقولات دونوں سے فائدہ اٹھاتا ہے اور زندگی کے ان سب خارجی اور داخلی حقائق پر حاوی ہے جو انسان کے تخیل میں آسکتے ہیں۔ آرٹ کا کام ادراک حقیقت ہی نہیں بلکہ اس کا کام حقیقتوں کے توسط سے ایک نئی دنیا کی تخلیق بھی ہے اس معاملے میں تخیل اس کا کارندہ اور رہنما ہے۔ ادب آرٹ یا فن کی ایک شاخ ہے یا یوں کہیے ایک نوع ہے۔

مگر ادب کی یہ تعریف کہ وہ ایک آرٹ ہے بہت سادہ تعریف ہے۔ اصول ادب کی کتابوں میں اس کی متعدد تعریفیں ملتی ہیں جن میں سے کوئی بھی جامع اور مانع نہیں کیونکہ ہر تعریف ادب کے کسی نہ کسی نظریے کے نقطہ نظر سے کی گئی ہے یا یوں کہیے کہ ادب کے مختلف نظریے ان تعریفوں پر مبنی ہیں۔

میتھیو آرنلڈ کہتا ہے "وہ تمام علم جو کتابوں کے ذریعے ہم تک پہنچتا ہے، ادب ہے۔"

نیومین کہتا ہے "انسانی افکار، خیالات اور احساسات کا زبان اور الفاظ کے ذریعے اظہار ادب ہے۔"

برک کا خیال ہے کہ ادب وہ تمام سرمایہ خیالات واحساسات ہے جو تحریر میں آچکا

ہے اور اس طرح مرتب ہوا ہے کہ اس کے پڑھنے سے قاری کو مسرت حاصل ہوتی ہے۔

والٹر پیٹر کا قول ہے کہ ادب نفس کاملہ انسانی کی ترجمانی یا انعکاس اس انداز سے کرتا ہے کہ اس کے کمالات معنوی یا فضائل باطنی کا پورا پورا نقش کسی تحریر یا مضمون اظہار میں جلوہ گر یا منقش ہو جائے۔

یہ تعریفیں کم و بیش ادب کے اثر یا منفعت کے کسی نقطۂ نظر کی ترجمانی کر رہی ہیں اور یہ ظاہر کر رہی ہیں کہ ادب کا اثر یا تو انساط خاطر، یا باطنی انقلاب، یا اصلاح فکر و خیال، اور یا تزکیہ نفوس ہے۔ ان تعریفوں کے پیش نظر شاید مناسب یہ ہو گا کہ ادب کی ایک ہی جامع تعریف وضع کر لی جائے جو طویل بھی ہو جائے تو کوئی مضائقہ نہیں، مگر اس سے طالب علم کو اس کی صحیح ماہیت معلوم ہو جائے۔ اس غرض سے ادب کی تشریحی تعریف مندرجہ ذیل الفاظ میں کی جا سکتی ہے:

"ادب وہ فن لطیف ہے، جس کے ذریعے ادیب جذبات و افکار کو اپنے خاص نفسیاتی و شخصیاتی خصائص کے مطابق نہ صرف ظاہر کرتا ہے بلکہ الفاظ کے واسطے سے زندگی کے داخلی اور خارجی حقائق کی روشنی میں ان کی ترجمانی و تنقید بھی کرتا ہے اور اپنے تخیل اور قوت مخترعہ سے کام لے کر اظہار و بیان کے ایسے مسرت بخش حسین اور مؤثر پیرائے اختیار کرتا ہے جن سے سامع و قاری کا جذبہ و تخیل بھی تقریباً اسی طرح متأثر ہوتا ہے جس طرح خود ادیب کا اپنا تخیل اور جذبہ متأثر ہوا۔"

اس طویل تعریف کا تجزیہ یہ ہے کہ ادب فن لطیف ہے، جس کا موضوع زندگی ہے۔ اس کا مقصد اظہار، ترجمانی اور تنقید ہے۔ اس کا سرچشمہ، تحریک احساس ہے، اس کے معاون اظہار، تخیل اور قوت مخترعہ ہیں اور اس کے خارجی روپ وہ حسین ہیئت اور وہ خوب صورت پیرایہ ہائے اظہار ہیں، جو لفظوں کی مدد سے تحریر کی صورت اختیار کرتے ہیں اور باعث مسرت ہوتے ہیں۔

اس فن لطیف میں الفاظ مرکزی اہمیت رکھتے ہیں اور یہی چیز اس کو باقی فنون لطیفہ سے جدا کرتی ہے، بامعنی الفاظ صرف ادب کی خصوصیت ہے۔ موسیقی کا اصل اصوات کا فن ہے اور مصوری صرف موقلم کی رہین منت ہے جو جذبات و واقعات کو آب و رنگ کی مدد

سے پیش کرتی ہے۔ باقی فنون بھی الفاظ و اصوات سے بے نیاز ہیں۔

ادب میں تحریر کی قید ایک اختلافی موضوع ہے مگر یہ واضح ہے کہ ادب مخصوص قسم کے تحریری سرمائے کا نام ہے — لیکن یہ یاد رہے کہ بعض بول بھی ادب کا مقام حاصل کر لیتے ہیں، یہ بھی یاد رہے کہ ہر لکھی ہوئی شے ادب نہیں۔ ادب تو صرف وہی ہو گا جس میں زندگی کے داخلی اور خارجی حقائق کی سچی ترجمانی حسین انداز میں کی گئی ہو گی اور یہاں حسن سے مراد وہ ہیئت ہے جو مجموعی اعتبار سے متعلقہ احساسات و تجربات کے لیے موزوں ہو گی اور جس کی تعمیر میں موزوں الفاظ موزوں تراکیب اور موزوں ترتیب و ترکیب سے کام لیا گیا ہو گا تاکہ اس کو سننے اور پڑھنے والا ایک عام صحت مند انسان انبساط و مسرت یا اثر و درد وغیرہ کی کیفیت محسوس کرے۔

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

ادب کی انواع:

ادب کی انواع کے متعلق بھی ماہرین فن میں بڑا اختلاف پایا جاتا ہے۔ ادب کی ایک غیر علمی تقسیم بھی ہے، جس کی رو سے ادب کی دو بڑی قسمیں ہیں: (ا) نظم۔ (ب) نثر۔ مگر یہ تقسیم تسلی بخش نہیں کیوں کہ بہت سی تحریریں منظوم ہونے کے باوجود ادب میں شامل نہیں کی جا سکتیں۔ قدیم ہندوستان میں حساب اور جیومیٹری کے قاعدے بھی نظم میں لکھ دیے جاتے تھے، تاکہ آسانی سے یاد ہو سکیں، رومنوں کے یہاں بھی یہ دستور تھا۔ عربی و فارسی میں بعض کتابیں مثلاً صرف و نحو کے مسائل منظوم مل جاتے ہیں، تاکہ موزوں ہونے کی وجہ سے بچے بہ سہولت حفظ کر سکیں، مگر یہ رسالے ادب میں شامل نہیں کیے جا سکتے۔ یہی حال نثر کا ہے، البتہ یہ صحیح ہے کہ ہر ادبی کارنامہ یا نظم میں ہو گا یا نثر میں، لہذا نظم اور نثر ادب کے وسائل اظہار ہیں نہ کہ انواع۔

والٹر پیٹر نے "سٹائل" پر مضمون لکھتے ہوئے، ادب کی دو قسمیں قرار دی ہیں: اول عمدہ ادب اور دوم عظیم ادب (Goodاور Great)۔ اس فاضل کے نزدیک عمدہ ادب وہ ہے جس میں حسن ہی اس کا بڑا وصف ہو اور عظیم ادب وہ ہے، جس میں حسن کے ساتھ موضوع کی عظمت بھی پائی جاتی ہو۔ [1]

کالرج کے نزدیک ادب دو طرح کا ہوتا ہے۔ ایک وہ جس میں شاعرانہ (Poetic) جذباتی تخیلی عناصر کا غلبہ ہو، اور دوسرا وہ جس میں علمی و عقلی (Scientific) عناصر کا غلبہ ہو۔ کالرج کی اس تقسیم میں بہت سی پیچیدگیاں ہیں کیوں کہ علمی و عقلی عناصر کا جن تحریروں میں غلبہ ہو گا ان میں "شاعرانہ" عناصر کی کمی ہو گی اور ان کی ادبی حیثیت کا کمزور ہو جانا یقینی ہے۔ مگر عناصر کی یہ تشریح قابل بحث ہے۔ اس کے علاوہ لفظ "شاعرانہ" بھی تشریح طلب ہے۔

ڈی کونسی نے ادب کی دو قسمیں بتائی ہیں۔ اول وہ ادب جو قوت بخش یعنی حیات بخش ہوتا ہے، اور دوسرا وہ جو معلومات (Knowledge) دیتا ہے۔ ادب کی اقسام کی بحث کیورتنگ اور Crawsha نے بھی کی ہے — اور متعدد اقسام گنائی ہیں، مگر اس موقع پر ان کی تفصیل شاید بے ضرورت ہی ہو گی۔ ادب کی سہل ترین تقسیم شاید یہی ہے کہ ادب کو دو قسموں یہاں پر مشتمل سمجھیں، اول سادہ اور دوم تخلیقی۔ مگر یہ یاد رہے کہ سادہ ادب کہتے وقت ہماری مراد ادبیات ہے نہ کہ ادب، سادہ ادب تاریخ، سائنس یا فلسفے جیسی انواع پر مشتمل ہو گا جس میں تخلیق کا عنصر موجود نہیں ہوتا — اس لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ ادب کی کوئی قسم ہو ہی نہیں سکتی، کیوں کہ جو ادب تخلیقی نہیں وہ ادب کے زمرے میں شامل کیسے ہو گا۔

Crawshaw نے اپنی کتاب "Interpretation" میں جو قسمیں لکھی ہیں، ان کی فہرست یہ ہے:

(۱) تنقیدی (Critical)

(۲) فنی (Artistic)

(۳) داخلیت والا ادب (Subjective)

(۴) ڈرامائی (Dramatic)

(۵) تخلیقی (Creative)

(۶) کاروباری (Business)

(۷) بیانیہ (Narrative)

(۸) خارجیت والا ادب (Objective)

(۹) وصفیہ (Descriptive)

ادب یا تخلیقی ادب کی کئی شاخیں ہیں۔ ان میں جذبے کے اظہار کے طریقوں اور صورتوں کا فرق ہے۔ ادب کی اہم صورتیں یا شاخیں کم و بیش یہ ہیں:

(۱) شاعری۔ (۲) ناول۔ (۳) افسانے کی انواع۔ (۴) ڈراما۔ (۵) ذاتی روزنامچہ۔ (۶) مضمون لطیف (Essay)۔ (۷) ذاتی خطوط (تاثراتی)۔ (۸) سفرنامے (تاثراتی)، مثلاً عبدالقادر کا سفرنامہ مقام خلافت۔ (۹) خود نوشت سوانح عمریاں۔ (۱۰) سوانح عمریاں اور دیگر وہ تحریریں جو تخلیقی یا تاثراتی عنصر کے غلبے کے باعث ادب کے درجے تک پہنچ چکی ہوں، مثلاً تاریخ میں "الفاروق" اور "دربار اکبری"۔ تنقید میں مقدمہ شعر و شاعری، آب حیات اور شعرالعجم یا علمی تحریروں میں ظفر علی خان کی ترجمہ شدہ کتاب "معرکہ مذہب و سائنس"۔ (۱۱) رپورتاژ۔

ارتقائے ادب کی تاریخ میں یہ سوال بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ مختلف ادبی انواع کس طرح وجود میں آئیں؟ اس کی صورتیں ہر ملک اور تہذیب کے سلسلے میں مختلف ہیں۔ عرب میں شاعری اور اس کی مختلف شاخوں (مثلاً قصیدہ اور ارجوزہ) کا ارتقاء اہل عرب کے خاص سماجی اور مقامی ماحول کے اثرات کے ماتحت ہوا۔ غزل، مثنوی، رباعی اور اسی طرح فارسی کا افسانوی اور داستانی ادب، اور عربی نثر میں مقامات اور صفات — یہ سب مخصوص سماجی اور مجلسی عوامل کے زیر اثر وجود میں آکر ترقی پذیر ہوئے۔ اُردو میں مرثیہ ریختی اور ایک حد تک شہر آشوب نے خاص تاریخی حالات کے تحت ترقی کی۔

ارسطو اور اس کے بعض مقلدین نے ادبی اصناف کی بنیاد کئی چیزوں پر رکھی ہے۔ اول طریق اظہار پر اور دوم مخاطبوں کی نوعیت اور حیثیت پر یا پھر اس مواد پر جو کسی ادبی صنف میں پیش کیا جاتا ہے، مثلاً شاعری کی اصناف میں المیہ (ٹریجڈی) دیوتاؤں اور قومی سورماؤں کا ڈراما ہے۔ طربیہ (کامیڈی) میں عام لوگوں کی زندگی پیش کی گئی ہے۔ فرانس بیکن اور ہابس نے غنائی شاعری کو بالکل نظرانداز کر دیا ہے کیونکہ ان کے خیال میں یہ زندگی سے تعلق نہیں رکھتی۔ بیکن نے تمثیلی شاعری کو ادبی انواع میں شمار کیا ہے اور ہابس ڈراما اور بیانیہ کو تین قسموں میں تقسیم کرتا ہے۔ (۱) درباری (ٹریجڈی اور رزمیہ)۔ (۲) شہری کامیڈی اور ہجویہ) اور (۳) دیہات سے متعلق (Pastoral اور دیہی کامیڈی)۔

گذشتہ سطور میں ادب کی جن مختلف شاخوں کا ذکر کیا گیا ہے ان کی مفصل جزائیات کسی اور موقعے پر پیش ہوں گی، یہاں ان کی موٹی موٹی اقسام بیان ہوئی ہیں۔ اس سے یہ

ظاہر کرنا مقصود ہے کہ ادبی انواع یا اصناف کے علیحدہ وجود کا تعین کن وجوہ سے ہوا۔

ادب میں حسن:

قبل ازیں یہ بیان ہو چکا ہے کہ ادب ایک فن ہے لہٰذا ادب میں حسن کا ہونا لازمی ہے، لہٰذا یہ صراحت ناگزیر ہے کہ اس حسن لے کے معنی کیا ہیں اور ادب میں حسن کیا کیا صورتیں اختیار کرتا ہے؟

اولین قابل توجہ امر یہ ہے کہ حسن کے لیے کسی صورت Form کا ہونا بہرحال ضروری ہے۔ اگرچہ یہ ضروری نہیں کہ ہر صورت حسن کی سب شرائط پر پوری اُترے، حسن بہرحال کسی صورت میں جلوہ گر ہو گا۔ یہ سوال کہ کن کن صورتوں میں حسن موجود نہیں ہوتا اس کا جواب آنے والی بحث سے خود بخود مل جائے گا۔

اصولاً حسن ایک ناقابل تعریف کیفیت ہے، اس کا ادراک عجیب و غریب پراسرار باطنی رشتوں اور راستوں سے ہوتا ہے اسی لیے ایک خیال یہ بھی ہے کہ حسن دراصل دیکھنے والے کی آنکھ میں ہوتا ہے یعنی یہ دیکھنے والے کی اپنی ذہنی کیفیت کا اظہار یا انعکاس ہے۔ اس کے برعکس ایک رائے یہ بھی ہے کہ حسن موضوع میں ہوتا ہے یعنی اس چیز میں ہوتا ہے جسے کوئی دیکھنے والا دیکھ کر حظ حاصل کرتا ہے۔ ایک تیسرا عقیدہ یہ ہے کہ حسن ایک مشترک صفت یا مرکب کیفیت ہے جس میں دیکھنے والا اور وہ شے جسے حسین سمجھا جاتا ہے دونوں باہم مل کر ایک کیفیت پیدا کرتے ہیں۔

ان سب باتوں کے باوجود حسن کی کچھ صفات مقرر کی جا سکتی ہیں جن کے متعلق اہل فن اور عام انسانی نظر نے عموماً تصدیق کی ہے۔

اول چونکہ حسن کو ایک صورت سے وابستہ سمجھا گیا ہے اس لیے حسن صورت کو مجموعی کیفیت سمجھنا پڑے گا۔ البتہ صورت کے اجزا فرداً فرداً بھی حسین ہو سکتے ہیں۔ مگر انفرادی حسن سے مجموعی حسن کا اندازہ لگانا غلط ہو گا۔ کسی صورت کا حسن بنیادی طور پر اس کی وحدت میں مضمر ہے یعنی اس امر میں کہ صورت کے تمام اجزا باہم متناسب و متوافق اور مربوط ہو کر شئے واحد بن جائیں۔ وحدت کے بعد ان میں تناسب کا ہونا بھی ضروری ہے اور اسی توافق سے کوئی صورت حسین صورت کہلائے گی۔

نیچر کی تخلیقات کی طرح ادب اور فن کی تخلیقات میں بھی کسی صورت جسمیہ کا ہونا

ضروری ہے اور بنیادی بات یہ ہے کہ حسن کی تلاش اسی صورت جسمیہ میں ہونی چاہیے
جس کو فنون کی زبان میں فارم Form ہیئت یا صورت پیکر کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ لے

صورت جسمیہ کے ساتھ ساتھ صورت نوعیہ کا لحاظ بھی ضروری ہے حسن صورت
کی تشخیص میں کسی نوع کی خصوصیات بھی خاص معنی رکھتی ہیں اور مختلف اشیا پر نظر
ڈالتے وقت یہ بھی مدنظر ہوتا ہے کہ اس خاص شئے میں اس نوع کے متوافق خصوصی
صفات پائی جاتی ہوں۔ ادب کی مختلف انواع میں حسن کی تشخیص بھی اسی اصول کے ماتحت
ہوتی ہے۔ مثلاً ناول، مختصر افسانہ، ڈراما اور شاعری کی مختلف اصناف یا مثلاً غزل، قطعہ،
رباعی وغیرہ میں نوعی صورت کا جائزہ لینا پڑے گا۔

اگرچہ حسن صورت میں اُس مضمون و موضوع کا بھی حصہ ہوتا ہے جو کسی ادیب
کے پیش نظر ہوتا ہے مگر حسن کی نمود مضمون میں نہیں بلکہ صورت میں ہوتی ہے۔ کسی
ادب پارے کے حسن کا مطلب یہ ہے کہ:

(الف) وہ ادب پارہ مجموعی نوعی صورت کے اعتبار سے اس نوع کے تقاضے پورے کرتا
ہو۔

(ب) مجموعی ہم آہنگی کے ذریعے وحدت پیدا ہو جائے۔

(ج) اس کے اجزا اور جملہ عناصر ترکیبی انفراداً بھی متناسب ہوں۔

کسی معنی یا تجربے یا مضمون کو حسین انداز میں پیش کرنا آرٹ یا فن ہے۔

'Art is a way of saying a thing'

حسن کی نمود کا تعلق جتنا ادب پارے کے موضوع سے اُتنا ہی اس کی صورت اور
اس کے انداز اظہار سے ہے۔ معنی کا حسن بھی اپنی نمود کے لیے صورت کا محتاج ہے۔

ایک انگریز مصنف نے ادب کے صوری حسن کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے لکھا
ہے:

Literature is the interpretation of life through the medium of words. Externally it is nothing more than certain arrangement of certain words.

گویا ادب میں حسن مواد کی خاص ترتیب اور الفاظ کے مخصوص استعمال Form
پر موقوف ہے۔ حسن یا بدنمائی کسی نظم، ناول، ڈراما یا مختصر افسانے کی مجموعی سکیم میں ہوگی

یا جزوی طور پر اس کے اجزا میں — یعنی ایک مجموعی ادب پارے کے اجزا اپنی جگہ مستقل طور پر بھی حسین ہونے چاہیں۔ اجزا کا حسن ادب پارے کی مجموعی خوبصورتی پر اثر انداز ہوتا ہے۔

جہاں تک شاعری یا ادبی نثر کا تعلق ہے اس کی صورت میں زبان و بیان الفاظ، عبارات اور اسلوب کا حسن بھی شامل ہے۔ غزل ہو یا مثنوی، قطعہ ہو یا سانیٹ، گیت ہو یا دوہا — اور نثر میں ناول یا افسانہ یا کوئی اور صنف — ان سب میں نوعی اوصاف کے علاوہ زبان و بیان کا حسن بھی مطلوب ہوتا ہے۔ غرض ہر ادبی نثر میں حسن کا یہ عنصر اثر پیدا کرنے میں خاص حصہ لیتا ہے۔

بیان کیا ہے؟ اس کی تفصیل کسی دوسرے موقع پر آئے گی۔ یہاں اشارتاً یہ کہنا کافی ہو گا کہ بیان میں الفاظ کا صحیح استعمال، فقروں کا تناسب (موضوع کے نقطہ نظر سے) اور ان کا جزوی اور مجموعی آہنگ، اسی طرح نظم میں بندوں اور مختلف اجزا کا باہمی معنوی، منطقی اور صوتی ارتباط — فضا کی مجموعی حالت (جو معنی کے کامیاب اظہار کے لیے ضروری ہے) یہ سب باتیں بیان سے متعلق ہیں۔ لفظوں کی خوش آوازی، لفظوں میں مناسب حروف کا خاص اہتمام، فقروں کی اندرونی ترکیب میں آواز یعنی فقروں یا مصرعوں کے سلسلوں میں ترنم، صوتی مدوجزر، ترتیب الفاظ میں مناسب موسیقیت، ادب پارے کا طول اور اشعار یا نثرپاروں کی موزوں ضخامت، یہ سب امور حسن کی صفات میں شامل ہیں۔

بعض اہل فن کے نزدیک "روح معنی" کے سوا کچھ بھی بیان میں شامل نہیں۔ کل چیز روح معنی ہے باقی جو کچھ ہے معنی ہی کا حصہ یا جز ہے، روح معنی یا حقیقت یا تجربے کے اظہار کے لیے جتنا مواد بھی استعمال میں آتا ہے وہ سب معنی ہی کے متعلقات میں شامل ہے۔ اس اعتبار سے تشبیہات و استعارات کی مدد سے جو پیکر آفرینی یا صورت آفرینی کی جاتی ہے وہ بھی معنی کا جز ہے۔

بہرحال ادب پارے میں حسن ان سب باتوں کے اہتمام سے پیدا ہوتا ہے۔ اس موقع پر دو بڑے مصنفوں کا ایک ایک قول پیش کرنا مناسب ہو گا۔ ایک قول یہ ہے:

"Literature actually is nothing more than certain arrangement of certain words."

اس کا مطلب یہ ہوا کہ ادب کا سارا حسن اس کی عمدہ ترکیب و ترتیب پر منحصر

ہے، یہ حسن خواہ اس کے اجزا میں ہو یا فقروں میں یا لفظوں میں۔ ہر صورت میں عمدہ ترتیب اور عمدہ ترکیب حسن آفرینی کا باعث ہو گی — اور عمدہ سے مراد موزوں اور مناسب ہونا — اور موزوں و مناسب سے مراد موقع و محل کے مطابق ہونا — یعنی موضوع و مضمون یا مطلب و مقصود کے لیے جس طرح اور جس قدر ضروری تھا ویسا ہی ہونا۔

ایک اور قول ہے:

"Literature is the interpretation of life through the medium of words. Externally, it is nothing more than arrangement of words — and words are nothing more than the combinations of sounds and silences."

اس اقتباس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ ادب میں حسن کی نمود دراصل اس کی خارجی شکل کی موزونیت پر منحصر ہے اور اس خارجی شکل میں لفظوں کا موزوں انتخاب اور ان کی موزوں ترتیب خاص طور سے مدنظر ہے۔ ترتیب کے اس حسن سے کلن اور تخیل دونوں محفوظ ہوتے ہیں — اور یہی ادبی حسن کی علامت ہے۔ لیکن اس طریق استدلال سے کچھ مغالطے پیدا ہوتے ہیں مثلاً ایک یہ کہ لفظ کا حسن اور اس کی قدر و قیمت بھی تو معنی کے حوالے سے متعین ہوتے ہیں۔ لفظوں کی ترتیب پر معانی کا ابھی اثر ہوتا ہے اور اس سارے عمل میں معانی بھی تو کہیں موجود ہوتے ہیں۔ ادبی حسن محض آوازوں کا نام نہیں — آوازوں کو معانی کا خادم اور معانی کا ترجمان بنانے سے ہوتا ہے۔

اس کا مطلب یہ ہوا کہ حسن نام ہے معانی کے کامیاب اظہار کا۔ اس کی شناخت اور اس کی تصدیق کا تعلق قارئین کے تاثر یا رد و قبول سے ہے — ممکن ہے آج کا قاری، اپنی کوتاہی سے اس کا ادراک نہ کر سکے، لیکن اگر وہ زبان زندہ ہے اور اس میں ذوقیات کا تجربہ بند نہیں ہوا تو آئندہ کا قاری اس غلطی کی اصلاح کر دے گا۔

حواشی

(ا) عظمت کی تعریف بڑا مشکل امر ہے۔ موجودہ سیاق و سباق میں عظیم موضوع وہ ہو گا جو آفاقی انسانی عافیتوں اور اعلیٰ شرافتوں کا ترجمان ہو گا اور کائنات میں انسان کی روشن تقدیر اور خدائے کائنات کی

تجید و تقدس کا دیرپا اور گہرا نقش قائم کرے۔

(۲) حسن ایک عجیب لفظ ہے، اس کی صحیح اور معین تعریف ممکن نہیں۔ اسی لیے بعض مصنفوں نے ان کی گفتگو میں اس کا استعمال ہی ترک کر دیا ہے اور لکھا ہے کہ معنی کے کامیاب اظہار کا نام حسن ہے اور شناخت اس کی یہ ہے کہ ناظر یا سامع یا قاری اس اظہار سے مطمئن بھی ہو اور مسرت بھی حاصل کرے اور طبیعت میں کشادگی محسوس کرے۔

(۳) اگر اصطلاحات کی دقیق حد بندی کی جائے تو ہیئت اور صورت کے مفہوم میں فرق کرنا پڑے گا۔ ملاحظہ ہو میری کتاب مباحث میں "غزل میں ہیئت ....."۔

ادب فن لطیف

ادب کی ماہیت کا مطالعہ اور اس کی تہہ میں کار فرما عوامل کی جستجو طالب تحقیق کو خود بخود فنون لطیفہ کی طرف لے جاتی ہے اور وہ اسی نتیجے پر پہنچتا ہے کہ ادب اور آرٹ کے بنیادی اصول ایک ہی ہیں کیونکہ ادب بھی ایک فن لطیف (آرٹ) ہے۔

یہ تو معلوم ہے کہ فن لطیف کی روح حسن و جمال ہے اس لیے اس علم کا نام جس میں فن کے سرچشموں اور اصولوں کا ذکر کیا جاتا ہے علم الجمال یا جمالیات ہے۔

اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ:

(ا) حسن کیا ہے اور اس کے سرچشمے کیا ہیں؟ اور

(ب) ان کی پہچان کیونکر ممکن ہے؟

اس قسم کی فلسفیانہ بحثوں کے تعلق میں اختلاف رائے اور کثرت تعبیر کی پریشانی قدرتی امر ہے۔ تاہم اسی کثرت کے اندر سے کچھ اُصول اخذ کیے جا سکتے ہیں جن کی مدد سے ہم حسن کے سرچشموں اور حسن کی شناخت یا گرفت کے اُصول یا طریقوں کے قریب پہنچ سکتے ہیں۔

حسن کے بارے میں ایک رائے یہ ہے کہ حسن بذات خود کوئی چیز نہیں۔ کسی چیز کو دیکھ کر ہمارے حافظے میں مشابہتوں اور مناسبتوں کے جمع شدہ ذخیرے میں تموج پیدا ہوتا ہے اور ہم ان کے استحضار سے محظوظ ہوتے ہیں۔ یہ مناسبتوں کا نظریہ کہلاتا ہے۔ لہ مگر یہ تصور مبہم ہے۔

ایک اور مصنف اس کو جسمانیاتی عمل قرار دیتا ہے۔ اور اس کا تعلق اعصاب و عضلات کے عمل سے جوڑتا ہے۔ اس کے نزدیک خوشی اس اعتدال کا نام ہے جو کبھی کبھی

اس جسمانی عمل کو حاصل ہو جاتی ہے اور غم ان غیر معتدل حالتوں کا نام ہے جو جسم انسانی پر بوجوہ وارد ہو کر اس کے نظام میں ناہمواری اور گڑبڑ پیدا کر دیتی ہیں۔

ایک دوسرا مصنف جمالیاتی جذبے کو انسان کے سادہ اور عام احساسات کی بلند تر اور پاکیزہ تر اور ارفع صورت (Sublimation) کہتا ہے۔ یہ بین (Baine) کے خیالات ہیں جن کا اظہار اس نے اپنی کتاب (The sense of the Intellect) میں کیا ہے۔

اس طرح بعضوں نے جمالیاتی جذبے کو "الوہی شے" قرار دیا ہے جو تمام کائنات پر محیط ہے۔ کوئی اسے خود حفاظتی حس کی پیداوار بتاتا ہے۔ کسی کا (مثلاً cousin کا) یہ خیال ہے کہ حسن خارج میں نہیں ہوتا۔ یہ اندر کی ایک کیفیت ہے۔

Aesthetic pleasure is the subjective concomitant of the normal activity not directly connected with the life-serving function.

فلسفۂ جمال :

فلسفۂ جمال پر کانٹ، ہیگل، شلر اور شیلنگ وغیرہ جرمن مفکروں نے بہت کچھ لکھا ہے۔ اور نسبتاً جدید دور میں، طالسطای، سینت یانا، ہربرٹ ریڈ اور کروشے نے مفصل اظہار خیال کیا ہے۔ ان میں سے ہر ایک کے افکار کی روشنی میں اس فلسفے کی کئی بنیادیں قائم ہوتی ہیں، جسمانیاتی، نفسیاتی، فلسفیانہ، سوشل (مجلسی)، نفع پرستانہ اور بعض اوقات مذہبی اور روحانی۔

حسن اور ادراک حسن کے جملہ نظریوں کو سامنے رکھ کر یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ حسن و جمال جو کچھ بھی ہے اس کی ایک شناخت یہ ہے کہ اس سے جمالیاتی مسرت حاصل ہوتی ہے۔

اس حظ کی نوعیت جسمانی حظوظ سے مختلف ہوتی ہے۔ جسمانی حُظ کا منبع یا غرض مادی یا جسمانی ضرورت کو پورا کرتا ہے، اس کے برعکس جمالیاتی مسرت بے غرض ہوتی ہے۔

ہربرٹ سپنسر نے کہا ہے کہ جمالیاتی مسرت کی قدر و قیمت یہ ہے کہ یہ تن کی ضرورتوں اور تقاضوں سے دور بلکہ ان سے بالکل غیر متعلق ہوتی ہے — اگرچہ دور جدید تر میں فرائڈ بلکہ میکڈوگل تک بھی تن کو حسن کے ادراک کی حصہ داری سے اتنا دور

نہیں سمجھتا- ان کے نزدیک اس میں تن اور اس کے جنسی اور جسمانی داعیوں کا بھی حصہ ہوتا ہے-

ارسطو کہیں کہہ بیٹھا تھا کہ جمالیاتی ادراک آسودگی کے لمحات کی پیداوار ہے- اور ایک شخص جس کا جسم اور دماغ سخت جسمانی محنت اور بوجھ سے دبا ہوگا اسے جمالیاتی حظ کی فراغت اور گنجائش کہاں؟

مگر یہ تو سکندر اعظم کے استاد بزرگ کی باتیں ہیں اور شاعرانہ رعب داب کی فضا میں پیدا ہوئی ہیں- حقیقت یہ ہے کہ ایک مزدور بھی احساس حسن رکھتا ہے اور اس سے محظوظ بھی ہوتا ہے یہ اور بات ہے کہ وہ اس کے اظہار کی امیرانہ صورتوں سے محروم ہو-

ممکن ہے یہ ارسطو پر زیادتی ہو مگر چلئے ہم ارسطو کے حق میں یہ کہہ دیتے ہیں کہ اس نے یہ بات شاہی انداز میں نہ کہی ہوگی مگر یہ صاف ظاہر ہے کہ وہ ادراک مسرت کے لیے آسودگی اور فارغ البالی کو ضروری سمجھتا ہے- دراصل اس کا تعلق اس کے فکر کی نہج سے ہے- اس کے نزدیک زندگی دو قسم کی ہو سکتی ہے-

(۱) عملی نیکی کی زندگی-

(۲) تفکر یا دل و دماغ کی آسودگی کی زندگی-

ارسطو گویا حسن کے احساس کو تفکر کی آسودگی سے مربوط کرتا ہے- اس میں تعیش اور تن آسانی کا پہلو پیدا نہیں ہوتا اور اس طرح تو حافظ نے بھی کہہ دیا تھا ع

کے شعر تر انگیزد خاطر کہ حزیں باشد

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ادراک حسن میں جسم و جاں کی فراغت اور قدرے آسودگی بھی حصہ لیتی ہے- دبا ہوا دماغ اور بجھا ہوا دل، اگر احساس حسن کو کھو بیٹھے تو کوئی تعجب نہیں-

جمالیاتی تحریک کی کم سے کم تین صورتیں ہوتی ہیں- اول یہ کہ براہ راست کسی حسین چیز کو دیکھ کر حظ حاصل ہو- اسے احساس اول کہتے ہیں یعنی (Sensation)، دوسری یہ کہ کسی چیز کو دیکھ کر کسی اور چیز کا وجدان ہو جائے (Perception)، تیسری یہ کہ حواس اور وجدان کی ملی جلی تحریک سے ایک سلسلہ ادراک قائم ہو جائے جو مسرت بخش ہو- دھوپ اور سبزہ زار کا براہ راست منظر پہلی صورت ہے، ایک تاریخی عمارت کو دیکھنے سے تاریخی شعور بھی شریک ہو جاتا ہے یہ دوسری صورت ہے، تیسری صورت یہ ہے کہ مثلاً

سحرالبیان میں بدر منیر اور بے نظیر کی ملاقات کا سماں آنکھوں کے سامنے تخیل اور وجدان کے ایک پورے سلسلے کو لے آتا ہے۔ حظ کی کیفیت ان تینوں صورتوں میں ہے مگر ہر ایک کی وجہ سے تحریک اور حیثیت مختلف ہو گئی ہے۔

ڈیوی جو نفع پرستی کے فلسفے کا داعی ہے فنون لطیفہ اور فنون مفیدہ کے فرق کو بے کار خیال کر کے حسن کو فائدے سے وابستہ کرتا ہے۔ مگر یہ فائدہ مادی قسم کا نہیں ہو سکتا۔ ذوقی و روحانی ہی ہو گا۔

اس معاملے میں قدیم ترین ناموروں کے خیالات بھی سنیے، افلاطون کے نزدیک حسن نیچر کی نقالی سے پیدا ہوتا ہے اس کو مناسب اور موزوں شکل دینے کے لیے محض نقالی کافی نہیں۔ حسن کے لیے (ادب کے اور فن کے لیے) Form شکل و صورت کا تناسب اور اس کی وحدت ضروری ہے اس سلسلے میں ارسطو کے خیالات بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔

بعد میں نقالی کا نظریہ مختلف صورتیں اختیار کرتا رہا جن کی بحث اس کتاب کے کسی اور حصے میں آئی ہے۔

حواشی

(۱) اس نظریے کے مفکر اول Alison ہیں جنھوں نے فن تعمیر کے اصولوں کی بحث میں کہا ہے:

Association is the source of the Beautiful.

وحدت، تناسب اور ہم آہنگی

حسن کے جدید ترین تصورات کے باوجود، حسن کی قدیم صفات : وحدت، تناسب اور ہم آہنگی آج بھی مقبول ہیں۔ خصوصاً وحدت کا اُصول، فن کے ہر موضوع میں بنیاد کا کام دیتا ہے۔

ہماری موجودہ بحث چونکہ ادب سے متعلق ہے اس لیے، ان صفات ثلثہ کی (ادب کے نقطہ نظر سے) تشریح فائدے سے خالی نہ ہو گی۔

وحدت :

وحدت کی تعریف ممکن نہیں، یہ ایک ذوقی شے ہے مگر خارج میں بھی تربیت یافتہ نظر اس کا ادراک کر سکتی ہے کہ کسی شے میں وحدت ہے یا نہیں۔ وحدت کے لیے اجزاء کی موجودگی کے باوجود جسم واحد ہونے کی شرط بنیادی ہے۔ جسم کا تصور (ظاہر ہے کہ) سب سے پہلے کسی نوع کے تصور سے قائم ہوتا ہے۔ وحدت کا فیصلہ سب سے پہلے صورت نوعیہ یا صنفی ہیئت کے مطابق ہو گا۔ مثلاً غزل کی وحدت، قصیدے کی وحدت، نظم کی وحدت، افسانے کی وحدت ڈراما کی وحدت — ان اصناف کی صورت نوعیہ کے تصور سے قائم ہو گی۔ اس کے بعد، تناسب اور ہم آہنگی کی صفات (جو اجزاء کی انفرادی یا مجموعی وحدت کی نشاندھی کرتی ہیں) اس وحدت کی تکمیل کرتی ہیں۔

تناسب (Proportion) کے معنی:

سب اجزا کا اپنی اپنی جگہ حسین ہونا تناسب کہلاتا ہے۔ مگر اجزا کے تناسب میں بھی

یہ سوال پوشیدہ ہے کہ پوری کتاب میں، اسلوب بیان، زبان کا مد و جزر اور دوسرے امور مثلاً کتاب کا طول، مختلف ابواب کا طول وغیرہ کتاب کے مجموعی مقصد اور مجموعی سکیم سے مناسبت رکھتے ہیں یا نہیں۔ تب یہ فیصلہ ہو گا کہ یہ اجزا متناسب ہیں یا نہیں۔

کوئی ایسا مصنف عظمت کا مدعی نہیں ہو سکتا جس میں تناسب کا فطری مادہ موجود نہیں، یعنی اس بات کا کہ اپنے ادب پارے کو کہاں سے شروع کرنا چاہیے اور کہاں ختم کرنا چاہیے؟ اور درمیان کے مرحلے سے کیا سلوک کرنا چاہیے۔

طول :

کسی ادب پارے کے طول تناسب کو متعین کرنے کیلئے اولین فیصلہ ان شرط ہے۔
کسی ادب پارے کے طول سے اس کے اجزا کا فیصلہ ہو گا۔
کسی ادب پارے کی ضخامت اور لمبائی موضوع کے اعتبار سے ہو گی۔

عدم تناسب کا مطلب یہ ہو گا کہ ایک نہایت کم وزن اور حقیر موضوع پر ایک لمبی کتاب لکھ دی گئی ہے اور کسی جزیل موضوع کو چند سطروں یا شعروں میں ٹال دیا گیا ہے۔

مندرجہ بالا اصول جس طرح کسی پوری کتاب پر صادق آتے ہیں اسی طرح جز پر بھی صادق آتے ہیں۔ فقروں کا لمبائی یا اختصار موضوع کی مناسبت سے ہوتا ہے۔ مختصر فقرے، صورت حال کے فوری پن اور جذبے کی شدت کا پتہ دیتے ہیں، اور طویل فقرے رفتار کی سستی اور غور و فکر اور سکون کی کیفیات کا اظہار کرتے ہیں۔

فارم اور جزئیات کا متناسب اور برمحل ہونا بھی تناسب کے مقتضیات میں ہے۔

ہم آہنگی :

سب اجزا کا خصوصاً ان کا جن میں بظاہر تضاد سا ہے باہم کمل مل کر متوافق جسم واحد بن جانا ہم آہنگی ہے۔ ادب اور فن دونوں میں یہ عجیب تضاد آمیز کیفیت ہے کہ دونوں میں وحدت پیدا کرنے کے لئے پہلے ان میں متضاد صفات کی موجودگی اور پھر ان میں مطابقت پیدا کرنے کی سخت ضرورت ہے۔

تضاد

ادب اور آرٹ کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ اس کے ذریعے ایسی اطراف

اور اضداد متوافق ہو جاتی ہیں جو بظاہر ناقابل تطابق ہوتی ہیں — اور یہی آرٹ کا کرشمہ ہے۔

بار بار ایک ہی خیال کو بھونڈے طریق سے دہرانے سے جو یک رنگی اور یکسانی پیدا ہوتی ہے اس سے طبائع میں اُداسی پیدا ہوتی ہے۔ جب سرسری تاکید کی ضرورت ہو تو غیر معمولی تاکید سے طبائع میں ایک طرح کی جھنجلاہٹ پیدا ہوتی ہے۔ اسی طرح بے حد نرمی اور سہل انگاری سے انفعالیت اور جمود پیدا ہوتا ہے۔ لہٰذا صحیح تاثر پیدا کرنے کے لیے ایک کیفیت کے بعد اس کی مخالف صورت لانے سے طبائع کو فرحت حاصل ہوتی ہے۔ اگر شدت کے بعد نرمی اور نرمی کے بعد شدت واقع ہو تو اس تضاد سے مطلوبہ کیفیت نمایاں ہو جاتی ہے۔

اس سے زندگی کی اضافیت کا یقین ہوتا ہے۔ الاشیاء تعرف باضداد۔ ضدیت اور اضافیت سے اشیاء کی قدریں معین ہوتی ہیں۔ تاریکی سے روشنی کی، روشنی سے تاریکی کی، موت سے زندگی کی، زندگی سے موت کی، نیکی سے بدی کی اور بدی سے نیکی کی — !

فن اور ادب میں ضدیت سے حسن تب ہی پیدا ہو گا جب یہ ضدیت وحدت، توافق اور مطابقت پر منتج ہو۔ اگر یہ نہ ہو تو تغایر اور تناقض ہو گا اور وحدت پیدا نہ ہو سکے گی اور حسن کے نقطہ نظر سے یہ خوبی اور حسن نہیں کہلا سکتی —

اس کا مطلب یہ ہے کہ تضاد میں مطابقت پیدا کرنے سے نقش یا تصویر مکمل ہو جاتی ہے۔ تضاد اگر تضاد ہی رہے تو اس سے نقش کے خد و خال بکھر جاتے ہیں اور ہم آہنگی پیدا نہیں ہو سکتی۔

موسیقی کے ماہرین اس نکتے سے خوب آگاہ ہیں، وہ ہم آہنگی [1] کی قدر و قیمت خوب جانتے ہیں۔ وہ ایک سر پیدا کرتے ہیں پھر اس کے مخالف سر لاتے ہیں۔ اس کے بعد پھر اصلی سر کی طرف عود کرتے ہیں۔ اسی مخالف سر سے حقیقت میں اصلی سر کی قدر و قیمت کا اندازہ ہوتا ہے۔

حواشی

(۱) علم بدیع میں جس صنعت کا نام تضاد ہے اس کو مطابقہ اور طباق بھی کہتے ہیں۔ رچرڈ نے

Harmony اور Unity کے سلسلے میں جو کچھ کہا ہے اس سے تضاد کو مطابقت کے نام سے موسوم کرنے کی علت سمجھ میں آجاتی ہے۔

(۲) اگرچہ اس کا بطور خاص مندرجہ بالا موضوع سے تعلق نہیں پھر بھی ہم آہنگی کی ترکیب میں آئے ہوئے لفظ آہنگ کی تشریح فائدے سے خالی نہ ہو گی۔

اب آہنگ (Rhythm) کی تعریف لیجیے: جس طرح زندگی میں حرکت اور لہر (مد و جزر) ایک قانون مسلّم ہے۔ اسی طرح ادب (جو زندگی ہی کا جلوہ و ظہور ہے) کی بنیاد بھی حرکت اور لہر ہے۔

اب یہ بھی ایک مسلّم بات ہے کہ تمام قدرتی لہروں میں ایک طرح کا قاعدہ اور نظم پیدا ہوتا ہے۔ یعنی ہر حرکت کے بعد سکون، ہر سکون کے بعد ایک حرکت، ایک تکرار مسلسل جس میں آواز اور وقفے اپنی اپنی باری پر آکر ایک طرح کی "باقاعدگی" پیدا کر دیتے ہیں اور روح کو فرحت بخشتے ہیں اسی حرکت مکرر و منظم کا نام آہنگ (Rhythm) ہے۔

سانس لینے میں، چلنے میں، تیرنے میں (بشرطیکہ ان کا انداز قدرتی ہو) ایک آہنگ ہوتا ہے۔ البتہ جذباتی ہیجان اور اشتعال کے موقعوں پر اس آہنگ میں فرق آجاتا ہے۔ اسی طرح حرکت اور وقفوں کے امتداد اور شدت کے بارے میں معمولی تغیرات بھی ہوتے ہیں مگر مجموعی طور پر ہر قدرتی حرکت باقاعدگی اختیار کرتی ہے۔ انسانی گفتگو میں بھی یہی باقاعدگی ہے اور خود ہمارے صوتی مخارج اور گلے کی ساخت اسی کا تقاضا کرتی ہے۔ مگر یہ یاد رہے کہ یہ باقاعدگی سو فی صد یعنی مکمل باقاعدگی نہیں ہوتی۔ اس میں حروف و الفاظ اور ان کے تلفظات کی مطابقت سے حرکتوں اور وقفوں (حرکات و سکنات) میں کسی قدر بے قاعدگی بھی آجاتی ہے۔ مگر مجموعی تاثر باقاعدگی کا ہوتا ہے۔

یاد رہے کہ آہنگ گفتگو میں بھی ہوتا ہے اور نثر میں بھی۔ گفتگو میں بے قاعدہ آہنگ ہوتا ہے اور نثر میں باقاعدہ۔ مگر نثر کے آہنگ میں شعر کی سی باقاعدگی نہیں ہوتی۔ نثر میں جذبات کا ہیجان کم ہوتا ہے اس لیے امتداد اور شدت کے عناصر کم ہوتے ہیں، البتہ جذبات جب شعر میں ڈھلتے ہیں تو ان کی شدت اور سکون کے مطابق حرکتوں میں تغیر آجاتا ہے۔

شعر میں **وزن** کی ضرورت اس لیے پیدا ہوئی کہ انسانی زندگی اور انسانی احساس میں ایک مقام ایسا بھی آتا ہے جب بول چال کا قاعدہ اور نظم ناکافی اور بے کار ثابت ہوتا ہے۔ لہٰذا شدید جذبوں کے اظہار کے لیے شعری آہنگ نے اپنا مقام پیدا کیا۔

اوزان شعر پر قدرت اور ان کے استعمال میں مہارت سے باکمال شاعر اپنے اشعار کو بہت سے محاسن اور لطف کا سرچشمہ بنا سکتا ہے۔

نثر کے آہنگ میں مد و جزر، تیزی اور سبک رفتاری، شدت اور خفت، موضوع اور مطالب مشمولہ کی بنا پر ہوتی ہے۔

اصوات کی تکرار: آوازوں کی تکرار میں نہ صرف ہم آج کل بلکہ قدیم زمانے کے کم مہذب انسان بھی ایک خاص لطف محسوس کرتے آئے ہیں۔ اس کا اظہار زندگی کے ہر روپ میں ہوا ہے۔ یہ تکرار نہ صرف نظم میں بلکہ خود نثر میں مفید ثابت ہوتی ہے، نثر میں ہو تو وضاحت اور تاکید کا فائدہ دیتی ہے۔

قدیم شعرا تکرار کی ایک خاص صورت سے جسے تجنیس کہتے ہیں مسرت حاصل کرتے تھے۔ اس صنعت

ی صورت یہ تھی کہ شاعر بعض اوقات اپنے شعر کے الفاظ میں ہم جنس حروف لا کر یا انہی حرفوں کی
تکرار سے صوتی فضا پیدا کرتے تھے۔
انگریزی شاعری میں تکرار کی اور صورت بھی قدیم زمانے سے چلی آتی ہے جسے Assonance کہتے ہیں
جس میں حرکت علت والے الفاظ قریب رکھتے تھے۔

A little time that we may fill or with such good works or such ill.

اس عبارت میں ill، fill، little کے الفاظ میں مکسور حروف یکساں آواز دیتے ہیں۔
اسی طرح پرانے شعرا تنسیق الصفات (Parallelism) سے تکرار کا احساس دلاتے تھے۔
قافیہ بھی تکرار کی صورت ہے۔ غرض تکرار الفاظ و حروف کی یہ سب صورتیں آہنگ کی معاون ہیں۔

اسلوب، نثری اسلوب

انگریزی لفظ سٹائل کے لیے ہماری زبان میں لفظ اسلوب استعمال ہوتا ہے جو عام بھی ہو گیا ہے۔ مگر قدیم زمانے میں اسلوب کا یہ مفہوم شاید موجود نہ تھا اس غرض کے لیے بعض اور الفاظ تھے مثلاً، طرز، روش، انداز بیان، طرز ادا، طریق ادا، پیرایہ گفتار۔

آج کل ایران میں اس کے لیے سبک کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔

نئے حالات میں اس امر کی ضرورت آ پڑی ہے کہ ہم اصطلاحوں کے صحیح مفہوم متعین کر دیں، اس لیے ان سب میں سے طرز یا اسلوب کو اختیار کر لیا گیا ہے اور اختیار کر لینا چاہیے۔ طرز کو نظم و نثر دونوں پر حاوی کر لیا جائے اور اسلوب بیان کو صرف نثر کے لیے خاص کر دیا جائے۔

طرز کے مفہوم میں ممتاز انفرادی شان کو بھی داخل سمجھنا چاہیے مثلاً "مولانا آزاد صاحب طرز انشا پرداز تھے۔"

یعنی ان کا اسلوب ایسا تھا جس کے خصائص اور انفرادی شان انہیں دوسروں سے ممتاز کیے دیتی ہے۔

اسی طرح ہم کہیں گے: "علامہ اقبال طرز خاص کے مالک تھے" یہ اسلوب خاص کے مالک سے بہتر ہے۔

جہاں تک انگریزی کے لفظ سٹائل کا تعلق ہے اس کا اطلاق نظم و نثر دونوں پر ہوتا ہے البتہ امتیاز کے لیے شاعرانہ طرز بیان کو Poetic Style اور نثری طرز بیان کو Prose Style کہہ دیتے ہیں۔

میں اس وقت انگریزی لفظ سٹائل کو سامنے رکھ کر عمومی بحث کر رہا ہوں اور جب

نثری بحث آئے گی تو اس کے لیے بھی اسلوب کا لفظ استعمال کروں گا۔

سٹائل کیا ہے؟

والٹر پیٹر اپنے مضمون میں کہتا ہے:

"Style is a certain absolute and unique manner of expressing a thing in all its intensity and colour."

گویا سٹائل:

(۱) کسی خیال یا معنی کے طریق اظہار کا نام ہے۔

(۲) مگر اس طریق سے کہ وہ طریق اظہار منفرد ہو اور اپنے اندر کوئی خصوصیت اور انفرادیت رکھتا ہو۔

(۳) اور اس کے اظہار کا نتیجہ یہ ہو کہ اصل بات اپنی پوری معنویت اور اثرات کے ساتھ ادا ہو گئی ہو یعنی جو مقتضائے حال ہو وہ پورا پورا ظاہر ہو گیا ہو۔ اس لحاظ سے سٹائل کے تین عناصر قرار پائے:

(۱) پیرایہ بیان یعنی افکار و خیالات کو پیش کرنے کا ڈھنگ (Technique of Expression)

(۲) اس میں وہ انفرادی خصوصیات جو ہر شخص کے پیرایہ بیان کو دوسروں سے الگ اور ممتاز کرتی ہیں (Individuality)۔

(۳) پیرایہ بیان کے وہ عظیم الشان پہلو جن سے امتیاز مطلق قائم ہوتا جو یعنی ایسی خصوصیات جن کا جواب ممکن نہ ہو۔ (Absoluteness and uniqueness of Style)

سٹائل کا لفظ عموماً ان تینوں میں سے کسی ایک مفہوم میں استعمال ہوتا ہے مگر فی الحقیقت اگر غور سے دیکھا جائے تو سٹائل ایک جامع لفظ ہے جس میں بیان کے خارجی اور داخلی مظاہر سب شامل ہو جاتے ہیں۔

مثلاً خارجی مظاہر، اور وہ یہ ہیں۔ زبان، قواعد کی پابندی، ترتیب، آرائش وغیرہ۔

مگر سٹائل صرف یہی نہیں ہے اس میں یہ سوال بھی ہوتا ہے کہ اگر ایک شخص دوسرے سے بہتر لکھتا ہے تو اس امتیاز کی وجہ کیا ہے؟ ایک جواب یہ ہے کہ اس مصنف کے مزاج کی داخلی خصوصیات دوسروں سے الگ ہیں۔ یہ داخلی پہلو (یعنی مصنف کا ذہن،

اس کا کریکٹر، اس کا مزاج، اس کا علم، رجحان طبع بیان کے خارجی مظاہر پر اثر ڈالتا ہے اور الفاظ کے انتخاب، ترتیب کے ایک خاص ڈھنگ، اور دوسرے پیرایہ ہائے اظہار کو متاثر کرتا ہے۔

اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ سٹائل صرف خارجی چیز نہیں بلکہ اس کا ایک داخلی پہلو بھی ہے جس کی وجہ سے اس میں انفرادیت پیدا ہوتی ہے اور اگر اسلوب مکمل ہو جائے تو ایک طرز خاص یا طرز مطلق اس سے وجود میں آجاتی ہے جو صرف اسی خاص مصنف سے مخصوص ہوتی ہے، ہر کوئی اس کی تقلید نہیں کر سکتا۔

اسی لیے بعض لوگوں نے سٹائل کی تعریف ہی یہ کر دی ہے:

"Style is personal idiosyncrasy of expression by which we know a writer. (Walter Pater)

اس سے سٹائل کے "انفرادی عنصر" کی اہمیت دکھانی مقصود ہے۔

مگر انفرادیت صرف خارجی امور ہی کی رہین منت نہیں بلکہ اس میں انشا پرداز یا ادیب کی داخلی شخصیت بھی بڑا حصہ لیتی ہے، چنانچہ بعض نے کہا ہے:

"Style is the man himself."

اسی طرح نیومین نے کہا ہے:

"Style is the affluence of character and not merely an external decoration."

اس کا مطلب یہ ہوا کہ سٹائل صرف خارجی خصائص تحریر کا نام نہیں بلکہ مصنف کی شخصیت کے داخلی نقوش، اس کا طرز مشاہدہ ہی نہیں بلکہ اس کا طرز احساس (بقول مڈلٹن مرے) — بلکہ اس سے بھی آگے بڑھ کر مصنف کے زمانے، اور اس کی قوم — بلکہ اس کی پوری تہذیب کے نقوش کا نام ہے۔

نثر — اور نثری اسلوب:

گزشتہ بیانات سے واضح ہو گیا گا کہ اسلوب یا سٹائل دراصل تحریر (منظوم یا منثور) کی کسی ایک صفت کا نام نہیں۔ اسلوب سے مراد کسی تحریر کی خارجی خصوصیات بھی نہیں جیسا کہ عموماً سمجھا جاتا ہے اسی طرح اسلوب لفظ اور معنی کے دو الگ الگ اجزا اور عناصر کا مجموعہ بھی نہیں، اسلوب مرکب شے ہونے کے باوجود حقیقت میں ایک بسیط شے

ہے جس میں اجزائے ترکیبی کے وجود سے تو انکار نہیں کیا جا سکتا مگر وہ سب اجزا ایک ایسی وحدت کے اجزا ہیں جسے کسی طرح ٹکڑوں میں تبدیل نہیں کیا جا سکتا۔

اسلوب مصنف کی شخصیت کا عکس ہے جو الفاظ کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اسلوب مصنف کی ذہنی اور جذباتی تجربے کا خارجی روپ ہے جس میں مصنف کے باطن اور نفس کی دنیا کی پوری تصویر نمودار ہو جاتی ہے، مصنف کے تجربات الفاظ کی صورت میں جلوہ گر ہوتے ہیں، یہ الفاظ ان تجربات میں یوں جذب ہو کر ظاہر ہوتے ہیں جس طرح شراب میں مستی، پھول میں رنگ اور خوشبو — ان کا باہمی وہی تعلق ہے جو رگ و پوست کو شخص انسانی سے ہوتا ہے۔

غرض یہ کہ اسلوب تحریر کی کسی ایک صفت کا نام نہیں بلکہ درحقیقت وہ مصنف کی پوری ذات کا عکس اور نقش ہے۔

شعر اور نثر:

شاعر اور نثر نگار دونوں اپنے اپنے اسلوب بیان کے مالک ہوتے ہیں۔ شاعر اپنے تجربات کو منظوم شکل دیتا ہے، نثر نگار اپنے تجربات کو نثر میں ڈھالتا ہے — ! جہاں تک تخلیقی بنیادوں کا تعلق ہے دونوں کے عمل کا سلسلہ یکساں نوعیت رکھتا ہے۔ دونوں اپنے اپنے رنگ میں تخلیق کا کام سرانجام دیتے ہیں مگر اس کے باوجود یہ سوال قدرتی ہے کہ شاعر اور نثر نگار کی حدیں کہاں پہنچ کر الگ الگ ہو جاتی ہیں۔

جدید نقد و نظر کا فتویٰ یہ ہے کہ جس چیز کو نثر کہتے ہیں اور عموماً اسے شعر کی ضد سمجھا جاتا ہے وہ دراصل شعر کی ضد نہیں بلکہ نظم کی ضد ہے کیونکہ شعر موزوں انداز سے جذبات کی مصوری کا نام ہے اور نثر میں بھی لکھا جا سکتا ہے۔ شعر کی یہ صفات نثر میں بھی پیدا ہو سکتی ہیں۔ مغربی تنقید نثر اور نظم کو ضد قرار دیتی ہے نثر اور شعر کو ایک دوسرے کی ضد قرار نہیں دیتی۔

ہمارے قدیم علمائے فن نے نثر اور نظم کو الگ الگ اصناف قرار دیا ہے مگر وہ شعر کو نظم کے اندر محدود کر دیتے ہیں اور شعر کو بہترین منظوم کلام کہتے ہیں، ان کے نزدیک نثر میں شعریت آ سکتی ہے مگر اسے شعر نہیں کہا جا سکتا۔ نثر میں اگر شاعرانہ عناصر نمایاں ہو جائیں تو وہ اسے شاعرانہ نثر کہیں گے شعر نہیں کہیں گے۔

معلومات، محسوسات، جذبات اور حقائق مجرد کا بیان بھی۔ شعر کی گہرائی اور شدت کے مقابلہ میں نثر کے میدان میں وسعت ہے۔ شعر اگر دل کی گہرائیوں کا غواص ہے تو نثر ذہنی وسعتوں کی دشت نورد ہے۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ شعر داخلیت کے لیے موزوں ترین اظہار بیان ہے اور نثر خارجیت کے لیے۔

شعر اور نثر میں ایک اور فرق یہ بھی ہے کہ شاعر تخلیق کے دوران اپنے مواد کو خود تخلیق کرتا ہے۔ لیکن نثار کا مواد پہلے ہی سے موجود ہوتا ہے جسے وہ Plan کے تحت تعمیر کرتا ہے۔

نثر میں جذبہ ہو سکتا ہے مگر صرف اس موقعہ پر جہاں عارضی طور پر مصنف کی منطقی گرفت اقتضائے حال و مقام سے جذبے کے دباؤ اور مداخلت کے ماتحت ڈھیلی پڑ جاتی ہے۔ نثر میں جذبہ کبھی کبھی کا مہمان ہوتا ہے مگر شعر میں وہ صاحب خانہ ہے۔

پس نثر کے لیے لازم ہے کہ اس میں الفاظ کی در و بست مضبوط ہو، ٹھوس واقعیت ہو، الفاظ اور تراکیب کی ترتیب میں کسی خاص آہنگ کا خیال رکھا گیا ہو لیکن پیرایہ بیان منطقی ہو۔ اس واقعیت اور اظہار میں جب جذبے کی رنگ آمیزی اجاگر ہوتی ہے تو اعلیٰ ادبی نثر جنم لیتی ہے لیکن غیر ادبی نثر کے لیے بھی سلیقہ کی بڑی ضرورت ہے جو منطقی اور جمالیاتی لحاظ سے نثر کے ڈھانچے کو مکمل رکھے اور جو یہ دیکھے کہ کلام مقتضائے حال اور موضوع و موقع کے مطابق ہے یا نہیں، جو اس بات پر نظر رکھے کہ:

(۱) عبارتوں اور فقروں کا تناسب اور باہم ربط کس حد تک ہے!

(۲) معنوی اور لفظی اعتبار سے نثر میں خلا اور کھانچے تو نہیں!

(۳) لفظوں کے انتخاب اور ترتیب کا کیا حال ہے اور

(۴) لفظوں اور ترکیبوں کے درمیان فاصلوں کا آہنگ کیا ہے؟

انسانی ذہن کے دو حصے ہیں منطقی (Logical) اور تخیلی (Imaginative)، ہر ذہن میں ان کا تناسب ہر شخص کی افتاد طبع کے مطابق ہوتا ہے، اسی سے ادبی اور غیر ادبی نثر کے سوتے پھوٹتے ہیں۔ غیر ادبی نثر کی اپیل دماغ یا عقل کو ہوتی ہے اور اس کا مقصد معلومات بہم پہنچانا ہوتا ہے، اس کے برعکس ادبی نثر کی اپیل جذبے اور تخیل کو ہوتی ہے اور اس کا مقصد تخیل کو تحریک دینے کے ساتھ ساتھ تفریح و مسرت کا سامان مہیا کرنا ہوتا ہے۔

کوئی نثر جسے ادبی ہونے کا دعویٰ ہے جذبے کی آمیزش سے خالی نہیں ہو سکتی۔ اعلیٰ درجہ کی ادبی نثر میں منطق کی کامیاب گرفت کے ساتھ جذبے کی زبان بھی نہایت خوبصورت رنگ آمیزیاں کرتی دکھائی دیتی ہے۔ انہی عناصر کا جائزہ اور ان کی دریافت درحقیقت ادبی نثر کے تنقیدی میدان کا پہلا قدم ہے۔

عام نثر اور ادبی نثر میں فرق یہ ہے کہ ادبی نثر میں تحریک بھی جذباتی ہوتی ہے اور اس کا نصب العین بھی یہ ہوتا ہے کہ مخاطب اور قاری کے جذبے کو اپیل کرے، مگر عام نثر کاملاً عقل و فکر سے خطاب کرتی ہے۔ اس کا مقصود یہ ہوتا ہے کہ چند معلومہ مطالب کو قاری تک اس طرح پہنچا دیا جائے کہ مخاطب کو ان کا یقین ہو جائے۔

نثر کا بنیادی مقصد یہی ہے کہ اس سے وہ کام لیا جائے جو شعر میں بخوبی ادا نہیں ہو سکتا مگر انسانی عمل اور ذہن اس قسم کی حدوں اور قیدوں کا متحمل نہیں ہو سکتا وہ نثر کی وسعتوں سے فائدہ اٹھا کر اس کو بھی اپنے جذبات کے اظہار کی جولانگاہ بنا دیتا ہے — پھر بھی یہ فرق واضح رہتا ہے کہ چونکہ نثر کی بنیادی صفت سوچی سمجھی تنظیم فکر (Calculation) ہے اس لیے جذبات و تجربات سے نکلے ہوئے افکار کو غور و فکر سے مرتب کر چکنے کے بعد جب ان کا اظہار مقصود ہوتا ہے تو نثر کے ذریعے کیا جاتا ہے۔

حقیقی نثر یعنی خالص منطقی نثر ریاضی، سائنس، فلسفہ اور عام کاروباری کتابوں میں ملتی ہے جہاں مصنف اپنے تاثرات ذہنی کو اپنے مشاہدات اور خارجی تجربات میں مخل نہیں ہونے دیتا۔ مگر انسان اپنی ذات کو کبھی فراموش نہیں کرتا — کوشش کے باوجود بسا اوقات وہ اپنے ذاتی تاثرات کو دانستہ اور نادانستہ ان تحریروں میں بھی داخل کر ہی دیتا ہے۔

منطقی نثر کا ایک بڑا خاصہ یہ ہوتا ہے کہ اس میں معلومات کو اس طریق سے مرتب کیا جاتا ہے کہ اس کے ذریعے وضاحت، قطعیت اور تعین کی صفات کاملاً پیدا ہو جائیں۔ دوسرے لفظوں میں عبارتوں کا منطقی ڈھانچا بڑا مکمل ہو۔

ادبی نثر کا ایک امتیاز یہ بھی ہے کہ اس کا موضوع ادب کے عام موضوعوں میں سے ہو (اگرچہ اس کی کوئی تحدید نہیں)۔ اسی طرح اس کی تحریک اور اس کا نصب العین وہی ہو جو ادب کے لیے بحیثیت فن لطیف مخصوص ہے۔ اس کا اصلی مقصود بے غرض مسرت ہو خواہ ضمنی طور پر اس سے دوسرے فوائد بھی مرتب ہوں۔

عام کاروباری نثر اور منطقی نثر میں بھی ادبی عنصر ہو سکتا ہے — مگر ہر نثر ادبی تحریر

نہیں ہو سکتی جب تک کہ اس میں ادب ہونے کی خصوصیات نہ پائی جاتی ہوں۔

حواشی

(۱) اُردو میں نثر نگاروں کے سلسلے میں 'صاحب طرز' کی ترکیب عام ہے اس لیے شاید میری تجویز مقبول نہ ہو سکے گی پھر بھی تنقیدی اصطلاحوں کے قطعی استعمال کی ضرورت واضح ہے۔
(۲) ابوالفضل نے اسے "والا پایگئی سخن" کہا ہے۔

شعر اور قصد

صاحب بحر الفصاحت نے شعر کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

شعر ''اس کلام موزوں کا نام ہے جو اوزان مقررہ میں سے کسی ایک وزن پر ہو، مقفیٰ ہو اور بالقصد موزوں کیا گیا ہو۔''

اس تعریف میں غور طلب لفظ قصد ہے کیونکہ تعریف میں اس بات کی توضیح نہیں کی گئی کہ قصد کا مقصود کیا ہے۔ کیا اس سے مراد یہ ہے کہ شاعر نے ارادتاً کوئی وزن اور قافیہ اختیار کیا؟ یا یہ کہ شاعر نے ارادتاً شعر کہا!

ہمارے علمائے فن کی اس تعریف سے غلط فہمی پیدا ہونے کا امکان ہے بلکہ اس سے غلط فہمی پیدا ہوئی۔ اس سے یہ خیال پیدا ہوا کہ ہمارے علمائے فن کے نزدیک شعر ایک صناعتی اور میکانکی فعل ہے حالانکہ دوسری طرف انہی علمائے فن نے شعر کو الہام، پروردۂ الہام اور جزویست از پیغمبری بھی کہا ہے۔

اب اگر شاعری سچ مچ جزوے از پیغمبری ہے اور بقول بعض الہام اور پروردۂ الہام ہے تو اس کو صرف میکانکی اور صناعتی چیز نہیں ہونا چاہیے بلکہ اس کے لیے ''تجربے'' کا ہونا ضروری ہے تاکہ وہ ہر کس و ناکس کی دسترس سے باہر ہو۔

یہ غلط فہمی دراصل اس لیے پیدا ہوئی کہ ''بالقصد'' کی تعریف عروضیوں کی دی ہوئی ہے اور اس کے مختلف اجزا کا تعلق شعر کی ظاہری اور صوری ساخت سے ہے جس میں کوشش اور تہذیب و تنقیح بالارادہ ہوتی ہے اور ہوتی رہتی ہے۔ چنانچہ شعرا اپنے کلام پر نظرثانی کرتے ہیں اور ظاہری و صوری ساخت کی کمزوریوں کو رفع کرتے رہتے ہیں۔ مرزا غالب کے دیوان کا پہلا اور دوسرا ایڈیشن اٹھا کر دیکھ لیجئے اس تہذیب و تنقیح کی مثالیں

صورت مل جائیں گی۔ میر انیس کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ ایک ایک مرثیے کی تہذیب اور درستی سال سال بھر کرتے رہتے تھے۔

اس سے سوال پیدا ہوتا ہے کہ شعر میں اس تہذیب کی نوعیت کیا ہوتی ہے اور یہ شعر کی تخلیق پر کس طرح اثر انداز ہوتی ہے۔ دراصل شعر کی عمارت دو چیزوں پر قائم ہوتی ہے:

۱۔ شاعر کے داخلی تجربات سے جن کو شاعر قوت خیال کی مدد سے ظہور میں لاتا ہے۔

۲۔ شاعر کی صناعی یعنی صناعتی قوت (Craftsmanship) جس سے وہ اپنی تخلیق کو کوئی موزوں صورت دیتا ہے۔

ان دونوں کی مدد سے شاعر نظم تیار کرتا ہے۔ جہاں تک اس کے صناعتی پہلو کا تعلق ہے۔ شاعر کا قصد اور شعوری کوشش اس میں ضرور کارفرما ہوتی ہے اور جہاں 'تجربے' کا تعلق ہے اس میں قصد کو دخل نہیں ہوتا۔ جذبے شاعر کے دل میں موجود ہوتے ہیں۔ یہ جذبے کسی بھی تحریک سے تموج پیدا کر سکتے ہیں۔

اس سے یہ سوال پیدا ہوتا ہے:

(۱) شاعر شعر کہنے پر کس طرح مائل ہوتا ہے؟

(۲) شاعر شعر گوئی کا کام کیسے انجام دیتا ہے؟

سب سے پہلے یہ مسلّم ہے کہ شعر کوئی میکانکی فعل نہیں کہ ہر وقت کیا جا سکے یعنی جب چاہا ارادہ کیا اور شعر کہہ لیا — اس کے لیے شاید تجربے اور احساس کی ضرورت ہوتی ہے اور اسی تجربے اور شدت احساس سے شعر کا خمیر اور قوام تیار ہوتا ہے۔

اس تجربے کا اثر شاعر کی قوت خیال پر مختلف طریقوں سے ہوتا ہے۔ کبھی شدید احساس کے بہت جلد بعد شاعر اپنے جذبات کو ظاہر کرنا شروع کر دیتا ہے — جیسے لرکل شاعری میں یا غزلیات کے بعض اشعار میں۔

کبھی ایسا ہوتا ہے کہ یہ تجربات شاعر کے لاشعور میں جمع ہوتے جاتے ہیں پھر کسی بیرونی اور اندرونی تحریک سے شاعر ان کے اظہار پر مجبور ہو جاتا ہے۔ یہ عمل، اگرچہ بہ تاخیر ہوتا ہے مگر اس سے شاعر کی قوت خیال میں اسی طرح ہیجان پیدا ہوتا ہے جس طرح فوری اظہار والی شاعری میں، کبھی معمولی سی بات شدید احساس کا باعث بن جاتی ہے مثلاً ؎

یہ شالامار میں اک برگ زرد کہتا تھا
گیا وہ موسم گل جس کا راز دار ہوں میں
اجاڑ ہو گئے عہد کہن کے مے خانے
پرانے بادہ پرستوں کی یادگار ہوں میں

(اقبال)

یا یہ احساس بتدریج بڑھتا رہتا ہے تاآنکہ وہ ایک دن انتہا تک پہنچ جاتا ہے اور شاعر اس سے اپنی پوئم کا قوام تیار کرتا ہے۔

شاعر کا ذہن مختلف تاثرات کا خزینہ ہوتا ہے۔ ان تاثرات میں صرف وہی تاثرات شامل نہیں ہوتے جو شاعر کے اپنے مشاہدات کا نتیجہ ہوتے ہیں بلکہ وہ بھی جو دوسروں کے احساسات کے رد عمل سے نمودار ہو جاتے ہیں اور جب شاعر کسی تحریک کی وجہ سے اظہار پر مائل ہوتا ہے تو کسی متناسب خیال کے آتے ہی وہ سب سوئے ہوئے اور دبے ہوئے نقوش قطار اندر قطار سامنے آجاتے ہیں، یہاں تک کہ وہ الفاظ و تراکیب بھی جن سے شاعر دوران مطالعہ متاثر ہوا وہ بھی بے ساختہ سامنے آجاتے ہیں۔

یہ تو وہ مادہ ہے جس سے شعر کا مواد تیار ہوتا ہے اور جب شاعر اس مواد کو کوئی صورت دیتا ہے تو شعری عمارت کے دوسرے پہلو یعنی صناعت کا آغاز ہوتا ہے۔

تجربہ جب اظہار کے قالب میں ڈھلتا ہے تو عموماً اپنی ہیئت، وزن، آہنگ اور صورت خود اپنے ساتھ لاتا ہے، لیکن اس صناعی میں شاعر کے شعور کو بھی دخل ہوتا ہے اور یہیں سے قصد کی سرحد شروع ہو جاتی ہے۔ تجربہ جب شعر کے قالب میں ڈھل کر شاعر کے سامنے آتا ہے تو شاعر اس میں اصلاح، تنقیح اور نظرثانی کی کوشش (بطور "سخن سنج") کرتا ہے۔ نظرثانی کا یہ عمل ہر شعرپارہ کے لئے لازمی نہیں۔ بعض شعرا صناعتی اعتبار سے بیک وقت اپنا خیال ظاہر کر دیتے ہیں اور نظرثانی کی ضرورت محسوس نہیں کرتے، بعض اس کے برعکس بار بار اور متواتر شعر کے صناعتی پہلو کو بہتر بنانے میں لگے رہتے ہیں لیکن اصلاح اور تنقیح و تہذیب کے اس عمل میں نظم کی روح اور اس کا اصل جوہر نہیں بدلتا۔

نتیجہ اس سے یہ نکلا کہ شعر تجربے کے لحاظ سے القا کا درجہ رکھتا ہے۔ شعر کا اصل قوام جن تجربات سے تیار ہوتا ہے وہ داخلی چیز ہے۔ یہ تجربات خیال کی معمولی تحریک سے

خود بخود سامنے آجاتے ہیں جو پہلے لاشعور میں موجود ہوتے ہیں۔

پس شعر میں اگر ارادہ و قصد ہو گا تو اس کے صناعتی پہلو سے متعلق ہو گا — اس کا جوہر الہامی یا القائی ہو گا — !

وہ شاعری جو بالقصد کی جاتی ہے وہ جوش اور اثر سے خالی ہوتی ہے۔

فرمائشی شاعری یا قصدی شاعری میں بھی گاہے اثر کا شائبہ نظر آ جاتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ شاعر کوشش اور تکلف سے اپنے خیال کو گرماتا ہے اور صناعی کے زور سے کچھ جذباتی کیفیت پیدا کر لیتا ہے مگر اصولاً فرمائشی شاعری بے جان ہوتی ہے مثلاً قصائد کا بیشتر حصہ اور شاعروں کی جوابی غزلیں عموماً بے اثر ہوتی ہیں۔

خلاصہ یہ ہے کہ ہمارے علمائے فن نے اپنی تعریف میں قصد کا جو لفظ استعمال کیا ہے اس سے مراد فرمائشی شاعری یا شعر تراشی نہیں بلکہ ارادے کے وہ جملہ مراتب ہیں جو تجربے یا جذباتی تحریک کے بعد یکے بعد دیگرے شاعر کے سامنے آتے ہیں۔ مثلاً صنف کا انتخاب، بحر کا انتخاب، امیجری کا انتخاب، الفاظ کا انتخاب اور رد و بدل — ! یہ سب بالقصد ہوتا ہے۔

حواشی

(۱) بحر الفصاحت ص ۴۸۔

چند ادبی و فنی رویے

ادب کے متعدد مسلک ہیں۔ یہ مسلک یا تو ان موضوعات کی بنا پر قائم ہیں جو شاعر کے پیغام سے متعلق ہیں یا مختلف شعرا کے طریق اظہار کی بنا پر قائم ہیں۔ اور ظاہر ہے کہ یہ طریق اظہار یا موضوع سے متعین ہو گا یا شاعر کے مزاج اور ذہنیت کی بنا پر۔

یہاں میں مختصراً چند اہم ادبی مسالک یا رویوں کا ذکر کرتا ہوں۔ مفصل بحث مطلوب نہیں محض اشارات سے سرسری سا تصور دلانا مقصود ہے۔

کلاسیکیت:

کلاسیکیت ادب کے بارے میں ایک مخصوص طرز احساس اور ایک مخصوص طرز اظہار کی نمائندگی کرتی ہے۔ کلاسیکی مسلک ادیب پر چند قیود اور پابندیاں عائد کرتا ہے۔ مثلاً:

(۱) انفرادیت کی بجائے قواعد و اصول کی پیروی، اسلوب کے حسن اور زبان و بیان کے مروجہ اور مسلمہ قواعد پر اصرار۔

(۲) زندگی کی مادی ضرورتوں اور مسائل کا تذکرہ۔

(۳) معنی پر بیان کو ترجیح۔

(۴) مقصد پر اصرار۔

(۵) علمی و عقلی اصولوں اور قاعدوں کی پیروی۔

رومانی نقطۂ نظر:

رومانیت بغاوتوں کا داعی مسلک ہے۔ رومانیت خاص حقیقتوں کو پیش کرتی ہے۔ رومانیت کی پرواز عقلی نہیں ہوتی بلکہ جذبے کی شدت اس کا امتیازی وصف ہے۔

۱۔ یہ عقلیت کے مقابلے میں جذبات اور تخیل کو اہمیت دیتی ہے، ذاتی وجدان کا عنصر غالب ہوتا ہے، انفرادیت رومانی مسلک کا مرکزی نقطہ ہے، نہ بجھنے والی تشنگی اور اداسی رومانی مزاج کا خاصہ ہے۔

۲۔ رومانی ادیب ان چیزوں کا ذکر کرتا ہے جن سے استعجاب اور حیرت کا اثر پیدا ہوتا ہے۔ خوابوں کی دنیا، ماضی کی سہانی یادیں اور آئندہ کے دھندلے افق رومانی ادیبوں کے خاص موضوعات ہیں۔

۳۔ رومانی ادیب کو غرابت اور ندرت کی تلاش رہتی ہے۔

۴۔ حال کے بجائے ماضی کی زندگی سے مواد حاصل کرنا رومانیوں کی مسلم عادت ہے۔

۵۔ وہ مقامی چیزوں کے بجائے ان اشیا کا ذکر کرتے ہیں جو ہم سے دور ہیں۔

۶۔ واقعی چیزوں کی بجائے ان چیزوں کا تذکرہ کرتے ہیں جو ہو سکتی ہیں یا جن کو ہونا چاہیے۔

۷۔ شعور کی دنیا کی بجائے لاشعور اور تحت الشعور کی دنیا سے داد حاصل کرنا ان میں سے بعض کا خاص شیوہ ہے۔

۸۔ دن اور دھوپ کے مقابلے میں رات چاند اور ستاروں کا ذکر ان کی شاعری میں عام ہے۔

۹۔ زندگی کی وہ اندرونی قوتیں جو انسان میں جوش اور قوت پیدا کر سکتی ہیں، رومانی ادیب ان پر انحصار کرتے ہیں۔

رومانیت کی کئی شاخیں ہیں۔ جذباتی، انکشافی، بلکہ علمی رومانیت بھی دیکھنے میں آئی ہیں۔ مذہبی اور وطنی رومانیت کے مسلک بھی موجود رہے ہیں۔

حقیقت پسندی یا واقعیت:

یہ ایک طرف رومانیت کی ضد ہے اور دوسری طرف تصوریت کی۔ حقیقت پسند ادیبوں کی بہت سی قسمیں ہیں مگر مشترک اوصاف یہ ہیں:

(۱) حقیقی اور واقعی چیزوں کا ذکر کرنا اور ان کو موضوع بنانا۔
(۲) یہ بھی رومانیت کی طرح خاص حقیقتوں سے بحث کرتی ہے۔
(۳) ان مسائل کو موضوع بنانا جو خود اپنے زمانے میں اور اپنے وطن میں موجود ہیں۔
سچے حقیقت نگار میں رومانی ذاتیت کم سے کم ہو گی۔ اس کا نقطۂ نظر غیر شخصی ہوتا ہے وہ سب سے پہلے ناظر ہوتا ہے۔ اس کا اصل مقصد خالص نقاشی اور بے لاگ تصویر کشی ہے۔ وہ کچھ چھپانا نہیں چاہتا اس کا اسلوب صاف سیدھا ہوتا ہے۔ وہ ذاتی تأثر کا اظہار بہت کم کرتا ہے' وہ روایت کا پابند نہیں ہوتا' پستی کا معیار اس کے نزدیک زندگی کی پستی نہیں' فن کی پستی ہے۔ وہ گندے سے گندے موضوع کو بھی نظر انداز نہیں کرتا اگرچہ اعلیٰ حقیقت نگار کچھ نہ کچھ احتیاط برت لیتے ہیں مگر متعصب حقیقت نگار کسی چیز کو نہیں چھپاتے۔
حقیقت پسند مصور مصوری میں عام پسند اور "معمولی" اشیا و اجسام کی تصویروں کو ترجیح دیتے ہیں۔
محض تخیل کی بجائے (Fact) امر واقعہ' یا حقیقت پر زور دینا ان کا شیوہ ہے۔ ان کا مذہب واقعیت ہے نہ کہ مناسبت مصلحت یا امکان وقوع۔
یہ ادیب صرف زمانۂ حال کو صحیح موضوع خیال کرتے ہیں۔ ماضی ان کے نزدیک ایک ایسا موضوع ہے جو اپنی افادیت کھو چکا ہے۔

تصوریت (Idealism):

یہ ایک طرف کلاسیکیت کی ضد ہے اور دوسری طرف حقیقت نگاری کے مسلک کی ضد۔ اس کے لیے مثالیت یا نصب العینیت کی اصطلاحیں بھی استعمال کی جاتی ہیں۔ ادب کا یہ مسلک مثالی حقیقتوں میں یقین رکھتا ہے۔ 'جو ہے' اس کو ناکافی اور نامکمل سمجھتا ہے۔ روحانی' وجدانی اور اخلاقی نصب العین پر خاص زور دیتا ہے۔

فطرت نگاری (Naturalism):

یہ ادب اور فن کا مسلک ہے اور حقیقت نگاری کا منطقی ارتقا ہے۔ فطرت نگاروں کے چند مشترک طریقے یہ ہیں: اشیا کو ویسا ہی پیش کرنا جیسی کہ وہ ہیں۔ یعنی جیسی وہ نظر آتی ہیں اپنی طرف سے اس پر اضافہ یا تبصرہ کیے بغیر' جیسا کہ فطرت نے اسے بنایا۔ یہ

مسلک مصوری میں کچھ زیادہ ہی نمایاں ہوا۔ ان لوگوں کی تصویریں فوٹو گرافی کا انداز رکھتی ہیں — اور ادب میں اس مسلک کے ماننے والوں کی شاعری نثر کے قریب قریب ہوتی ہے۔ یہ لوگ کہتے ہیں کہ مادی دنیا کی سچی نقل پیش کرنی چاہیے' یہ تخیل کی دنیا کو تسلیم کرنے سے انکار کرتے ہیں، ان کا عقیدہ ہے کہ جو خارج میں نظر آتا ہے وہی حقیقت ہے۔ اس خارج کے پیچھے کوئی راز نہیں۔ اس کی تہہ میں کوئی باطنی معنی نہیں۔ ان لوگوں کی رائے ہے کہ کوئی شے بدصورت نہیں، ہر شے جو ہے ایک معنی رکھتی ہے اور ہر شے جو معنی رکھتی ہے فن کار کے لیے خوبصورت ہے' ان خیالات کے پیش نظر قواعد مروجہ کی عدم پابندی ان کا ایک امتیازی وصف ہے۔

فطرت پسند مصوروں کو اصرار ہے کہ فطرت کی ہوبہو نقاشی کی جائے۔ اس غرض کے لیے وہ آنکھ کے تاثر کو رہنما بناتے ہیں اور جو شے جس طرح نظر آتی ہے وہ اسے اسی طرح پیش کر دیتے ہیں۔ ان کے یہاں روشنی اور رنگ اپنے فطری بھدے پن کے ساتھ استعمال ہوتے ہیں۔ ان کی تصویریں بھی کیا ہوتی ہیں رنگ کے ڈھیر ہوتے ہیں۔ مصور' دھبوں اور موقلم کی کشش سے تصویر بناتا جاتا ہے۔ ان کی تصویریں دور سے دیکھی جائیں تو کچھ اندازہ ہوتا ہے کہ کسی شے کی تصویر ہے ورنہ ہیچ۔ یعنی قفس رنگ یا فریب رنگ!

اس ساری سعی کا مقصد یہ ہے کہ تصویر کے ذریعے کوئی اسی طرح نظر آئے جس طرح تخیل کی مداخلت سے پہلے دیکھنے میں معلوم ہوتی ہے۔

اظہاریت (Expressionism):

یہ مسلک خارج سے باطن کی طرف رخ کرتا ہے۔ تاثریت (Impressionism) خارج پر زور دینے میں جس انتہا تک پہنچی اظہاریت کی تحریک نے عین اس کی مخالف سمت اختیار کی۔ اس مسلک کے پابند لوگ کہتے ہیں کہ ہم تصویر اپنے لیے بناتے ہیں' اس لیے انہیں اس کی کچھ پروا نہیں کہ ان کے بارے میں کوئی کیا کہتا ہے۔ 'آزادی اس گروہ کا ایمان ہے'۔ وہ کسی چیز کی تصویر نہیں بناتے بلکہ تصویر کا وہ تصور پیش کرتے ہیں جو آرٹسٹ کے تخیل میں پیدا ہوا — ان کی یہ تصویریں کیا ہیں؟ روشنی' رنگوں اور خطوں کا ایک مبہم اور ناقابل فہم خاکہ — ! — اس گروہ کو کروشے کے خیالات سے بڑی تقویت ملی۔ یہ تاثریت سرسری نظر سے اثر قبول کر کے اشیا کی نقاشی کے خلاف بغاوت ہے۔ ان

فنکاروں کا عقیدہ ہے کہ تحت الشعور کی دنیا میں حقیقت کا ایک اور اعلیٰ رخ موجود ہے
لہٰذا اندر کے اشارے پر چلنا چاہیے۔ گویا یہ سب شعوری تحریکیں بلکہ عقل پسندی کی
مخالف تحریک ہے۔ یہ لوگ اخلاقی، مذہبی اور تہذیبی روایات کا انکار کرتے ہیں بلکہ خود
مروجہ جمالیات کا بھی انکار کرتے ہیں۔ اور عجب یہ ہے کہ ان میں بعض لوگ ایک طرف
کارل مارکس کے مادی نظریات کو بھی مانتے ہیں اور دوسری طرف فرائڈ کے نظریات پر
ایمان رکھتے ہیں اور سچ یہ ہے کہ اس مسلک کی آزادی بعض ادیبوں اور مصوروں کو خوش
آ گئی ہے، کیونکہ اس میں تخیل کو کھل کھیلنے کی اجازت ہے۔ اس مسلک میں فکر سے
زیادہ خوابوں کو اہمیت حاصل ہے، جنون اور ہذیان اور دماغی امراض کی طرف خاص رغبت
نظر آتی ہے۔ اظہاریوں کے نزدیک غیر معتدل مزاج بہترین مزاج ہوتا ہے۔ ان لوگوں کا
عقیدہ ہے کہ آرٹ کی ترقی یافتہ صورتوں سے وہ قدیم آرٹ بہتر ہے جو سادہ تھا اور
تہذیب نے اسے آلودہ نہیں کیا تھا۔ یہ گروہ جنسی مسائل کی طرف بطور خاص راغب ہے۔
اور اس کے لئے علامتوں کا استعمال کرتا ہے۔ ان میں سے بعض اظہار کی بے لگام آزادی
اور بے قید روانی کے قائل ہیں اور پیش کش میں کسی ترتیب، تہذیب اور تنظیم کی
ضرورت محسوس نہیں کرتے۔ تاہم منطقی ربط کی ضرورت سے انکار نہیں کرتے۔

مستقبلیت (Futurism):

اس مسلک کے ماننے والے موجودہ رواں دواں زندگی کے نقیب اور اس کے
مداح ہیں، یہ ماضی کی روایات کے سخت مخالف ہیں اور مستقبل میں یقین رکھتے ہیں۔
سائنس کی ترقیات پر ان کا ایمان ہے۔ مشین ان کے نزدیک ایک مقدس چیز ہے۔ زندگی کو
پیکار کا دوسرا نام خیال کرتے ہیں لہٰذا خوف و خطر کی زندگی، حرب و ضرب، اندھی بہری
وطنیت، ان کے عقائد خاص ہیں۔ روحانی اور مابعد الطبیعیاتی قدروں کے منکر ہیں مگر انسان
کے بہتر مستقبل میں عقیدہ رکھتے ہیں۔

ضمیمہ

قلم کے چراغ

[یہ مطالعہ ادب کی ذاتی روداد ہے۔ میں نے یہ سلسلہ چٹان (ہفتہ وار) لاہور میں
روع کیا تھا جو میرے بہت سے دوسرے کاموں کی طرح ناتمام رہا۔ یہ چند مضامین جو لکھ
کا اب اشارات تنقید میں شامل کر رہا ہوں۔ جانتا ہوں کہ یہ اصل کتاب سے مطابقت
یں رکھتے مگر اتنے غیر متعلق بھی نہیں، ان سے کتاب کے مضامین کی تشریح و تائید کے
پہلو نکلتے ہیں۔ اس لیے ان کا شامل ہو جانا غیر مفید نہ ہو گا] (مصنف)

مطالعہ ادب (ذاتی روداد)

میرے کچھ احباب عرصے سے تقاضا کر رہے ہیں کہ میں بر سبیل حکایت اپنے بارے میں کچھ لکھوں مگر میں ان کی دل جوئی نہیں کر سکا۔ اور میرزا نصیر بیگ (مالک خیابان ادب لاہور) نے تو حد کر دی کہ سادہ کاغذوں کا ایک مجلّد تیار کر کے میرے حوالے کر دیا کہ تیغ و کفن دونوں حاضر ہیں اس لیے اب عذر کیا۔ مگر میں پھر بھی راضی نہ ہوا کیونکہ میں جانتا ہوں میری زندگی میں ایک معقول سوانح عمری بننے کی گنجائش نہیں۔ بھلا معمولی واقعات سے کسی مجھ ایسے معمولی آدمی کی کوئی سوانح عمری مرتب ہو سکتی ہے کہیں؟ میں تو اپنے اس فعل سے بھی نادم ہوں کہ گاہے میرے احباب سوالوں کے جواب کے بہانے سے میرا انٹرویو چھاپ دیتے ہیں۔ میں نادم اس لیے ہوں کہ انٹرویو ہر مکالمے کو نہیں کہتے۔ کسی اہم شخصیت کے مکالمے کو کہتے ہیں جس نے کوئی کارنامہ انجام دیا ہو —، اب پوچھیے۔ میں نے کون سا کارنامہ انجام دیا ہے؟ کچھ امتحان پاس کیے، کچھ ملازمت کر لی۔ چند ورق سیاہ کیے، بس قصہ ختم، میں پورے یقین سے کہہ رہا ہوں کہ بات پیدا نہیں ہوئی۔ چند سطریں بھی ایسی نہ لکھ سکا جن سے دل گرم ہوں —، یہ سطور بطور انکسار (بارادہ خود ستائی و خود افزائی نہیں) لکھ رہا ہوں۔ سچ لکھ رہا ہوں اور ہر چند کہ بعض احباب میرے انکسار سے بھی ناخوش ہیں مگر میں بجز انکسار کچھ کر نہیں سکتا۔ اب تقاضا ہوا ہے کہ میں کم از کم اپنے مطالعہ و اکتساب کی سرگزشت ہی لکھ ڈالوں۔ ہر چند کہ کام یہ بھی مشکل ہے مگر اس ارشاد کی تعمیل کا ارادہ کر لیا ہے کیونکہ اس کام میں ایک مدرسانہ پہلو بھی ہے — اور مجھے مدرس بننے اور مدرس کہلوانے سے اب بھی خوشی ہوتی ہے۔ چنانچہ اب میں گاہ گاہ اپنے مطالعات کی کہانی بیان کرنے کا ارادہ رکھتا ہوں۔

میرے مطالعات اصولاً دو حصوں میں تقسیم کیے جا سکتے ہیں۔ ایک حصے کو پیچ و تاب رازی کہہ لیجئے اور دوسرے کو سوز و ساز رومی۔ اور یہ میں بطور استعارہ کہہ رہا ہوں ورنہ رازی و رومی کہاں اور میں کہاں؟ "زرہ آفتاب تاپانیم" کے مصداق ان سے صرف نسبت تلاش کی ہے۔ مطلب فقط یہ ہے کہ مطالعہ کا ایک میدان وہ ہے جس میں میرا ذوق و شوق مجھے لے گیا، میں نے اس کی مدد سے اپنے جذبوں کا مداوا کیا اور اپنے دل کی دنیا کو (— کہ گاہے میں اسے "کار زار درد" کہہ دیا کرتا ہوں) آباد و معمور کیا۔ اسے دوسرے الفاظ میں ادب کا مطالعہ کہا جا سکتا ہے۔ ادب کے مطالعہ سے ادب کی فکری و تجزیاتی تحقیق کے راستے نکلتے ہیں۔ میں ان راستوں پر بڑی مستقل مزاجی سے چلتا رہا اور اب تک چل رہا ہوں۔ ادب خوانی کے لیے ادب شناسی کو ضروری سمجھتے ہوئے میں ہر سو گامزن ہوا۔ اور اب بھی گامزن ہوں۔

میرے مطالعہ کا دوسرا میدان وہ ہے جو میرے معاش، منصب اور پیشے نے میرے لیے ضروری قرار دے دیا — ، چونکہ میرے معاش کے میدان بدلتے رہے ہیں اس لیے ہر نئے میدان کے لیے، مجھے اکتساب کے راستے بھی بدلنے پڑے۔ سب کو معلوم ہے کہ میں نے ملازمت کی ابتدا پنجاب یونیورسٹی لائبریری کی قلمی کتابوں کے فہرست ساز کی حیثیت سے کی تھی — ، اس حیثیت سے مجھے عربی، فارسی اور اُردو کے اچھے خاصے ذخیرے پر نظر ڈالنے — ، بلکہ تجزیہ کرنے کا نہایت عمدہ موقعہ ملا اور اس طرح میں علوم مشرقی کے بنیادی مآخذ سے باخبر ہو گیا — ، پھر میں اسی یونیورسٹی میں فارسی کا ریسرچ سکالر ہو گیا اور برابر چار برس میں اپنے موضوعات سے متعلق فارسی ادب اور اس کے پس منظر کی سیاسی تاریخ کا وسیع مطالعہ کیا، اور اس غرض سے یونیورسٹی لائبریری کے ذخیرہ مشرقیات پر نظر ڈالنے کا موقعہ میسر آیا۔ چنانچہ اس وقت بھی اس لائبریری کی کتابوں پر میری یادداشتیں موجود ہیں۔

جب ریسرچ سکالری کا دور ختم ہوا تو میں اسی لائبریری میں شعبہ عربی و فارسی و اُردو کا مہتمم مقرر ہوا اور پانچ سال تک اس شعبے سے متعلق در آمدہ کتابوں کی فہرست سازی اور نشاندھی میرے سپرد رہی — ، اور اسے میں اپنے لیے ایک نعمت غیر مترقبہ خیال کرتا ہوں کیونکہ اس طرح میں علوم مشرقیہ اسلامیہ کی کتابیات و مآخذ سے اچھی طرح باخبر ہو گیا۔

اس کے بعد میں اورینٹل کالج میں پہلے اُستاد فارسی پھر اُستاد اُردو مقرر ہو کر، پروفیسر کے منصب تک پہنچا اور اُردو، فارسی اور عربی کی اعلیٰ تدریس کے فرائض انجام دیے۔ چنانچہ اس منصب سے متعلق اکتساب کی نئی ضرورتوں نے مجھے ادب کے باقاعدہ اور باضابطہ مطالعہ پر مجبور کیا۔

اس دوسرے مشغلے کو میں نے پیچ و تاب رازی قرار دیا ہے۔ کیونکہ اس میں مجھے بہت کچھ غور و فکر کی ضرورت محسوس ہوئی۔ اعلیٰ تدریس کے اعلیٰ معیار کی خاطر مجھے بے اندازہ محنت کرنی پڑی، اور اگرچہ میں نہیں کہہ سکتا کہ میں طلبہ کے لیے کچھ مفید ثابت ہو سکا یا نہیں پھر بھی یہ تسلی ہے کہ میں نے مقدور بھر سعی کی اور مسلسل مطالعہ کی وجہ سے، مجھے کچھ نہ کچھ کامیابی ہوئی۔ میں اگرچہ اصلاً عربی اور دین کا طالب علم تھا مگر مجھے اعتراف ہے کہ میں علم اسرار دین کی طرف بہت بعد میں، بلکہ اب ۱۹۶۵ء کے بعد متوجہ ہوا ہوں:

مجھے چندے مقیم آستان غیر ہوتا تھا

مگر اب میں اسلام کے تصورات پر کتابیں پڑھتا بھی ہوں اور ان پر غور بھی کرتا ہوں اور خدا کا شکر ہے کہ ایمان و یقین کی لذت میسر ہے۔ اس سے قبل، میں اسلام کی تاریخ و تہذیب کے بارے میں بہت کچھ پڑھ چکا ہوں۔ مگر اس سے پہلے عینک غلط تھی اب میں نے شیشے بدل لیے ہیں، مگر یہ وہ شیشے ہیں جو مجھے مغربی افکار پر نظر ڈالنے سے روک نہیں رہے بلکہ یوں کہیے، جب میں اس نئی عینک سے افکار جدید، تصورات جدید اور ادب جدید پر نظر ڈالتا ہوں تو مجھے اپنی ہستی کا کچھ زیادہ ہی یقین ہوتا ہے اور افکار مغرب کی توانائی سے بھی واقف ہو جاتا ہوں — مجھے کچھ یوں محسوس ہوتا ہے کہ مغربی ادب کو پڑھنے کے لیے اور اس کی صحیح قدر و قیمت سمجھنے کے لیے، خدا شناس عینک از حد مفید ہے — اس لیے اس سے یہ پتہ چل جاتا ہے کہ ضمیر دار اور درد مند انسان بھی خدا اور عقبیٰ کے عقیدے کے بغیر زندگی کے بارے میں بھٹک جاتا ہے، اور غلط نتیجے نکالتا ہے، میں اس ادب سے متوحش نہیں ہوتا مجھے یہ ادب بہت اچھا لگتا ہے اور بعض اوقات مجھ پر منکشف ہوتا ہے کہ آج کے دور کا مسلمان اگر اس ادب کی زبان کو سمجھ لے اور اس میں بات کرے تو بہت سے قضیئے طے ہو جائیں اور قصہ قدیم و جدید بھی ختم ہو جائے۔

تاریخ کا ذوق مجھے شبلی نے عطا کیا ہے، — میں نے سب سے پہلی کتابیں جو ذوق و شوق سے پڑھیں وہ شبلی کی تھیں اور شبلی کا سب سے بڑا کارنامہ دور حاضر کے مسلمانوں

کو نئے تاریخی ذوق سے بہرہ ور کرنا ہے۔ میں نے بھی یہ ذوق قبول کیا اور میرا تاریخی ذوق ہمیشہ زندہ رہا ___ ، اس کے بعد میں نے جن اُساتذہ کبار سے تربیت حاصل کی وہ سب کے سب مورخ تھے ___ اُستاذی و مخدومی پروفیسر حافظ محمد اقبال ___ ، اورینٹل کالج کے اس ماحول میں میرے تاریخی ذوق کو بڑی جلا نصیب ہوئی جس کے زیر اثر میں نے تاریخ مشرق و مغرب کا وسیع مطالعہ کیا ___ ، مگر یہ عجب تضاد ہے کہ میں بالآخر تاریخ سے زیادہ سوانح عمری میں اعتقاد رکھتا ہوں وجہ شاید یہ ہے کہ میرے نزدیک تاریخ نگاری ایک سطح پر بے دردی کا کاروبار بن جاتی ہے ___ سچائی کی جستجو بلاشبہ تاریخ کا وصف خاص ہے مگر اجتماع انسانی کی طویل سرگزشت میں بے دردانہ تعصبات کی کارفرمائی تاریخ کو کسی مشتعل "ہجوم کے شور و شغب" کے قریب لے جاتی ہے ___ اسلام نے علم تاریخ کی تطہیر کی کوشش کی یعنی تاریخی روایتوں میں درایت کے ساتھ روایت کی چھان بین (یعنی رجال روایت کی تحقیق) کو بھی ضروری قرار دیا تھا ___ مگر بعد میں درایت تو بجائے خود، رجالی روایت کی تحقیق بھی ختم ہو گئی۔ اس سے تاریخ پھر دھندلا گئی۔ بہرحال تاریخ پھر بھی تاریخ ہے اور مجھے نسل انسانی کی سرگزشت سے بہرحال دلچسپی ہے۔ پھر اگرچہ میں ساری تاریخ کی تکذیب نہیں کر رہا ہوں اور تاریخ کو مانتا ہوں مگر سوانح عمری میں مجھے وہ منتخب انسان ملتے ہیں جن کے کمالات فائقہ نے اپنا لوہا خود منوایا ___ اور دنیا جو یوں اپنے بنی نوع کے کمال کے اعتراف میں بخل کرتی ہے ان اعاظم رجال کے اعتراف پر مجبور ہو جاتی ہے، سوانح عمری ایک کاروبار مہر و محبت ہے۔ کسی رابطہ قلبی کے بغیر کوئی شخص کسی کی سوانح عمری نہیں لکھ سکتا ___ ،

ع قرب و بعد اس جا برابر ہے محبت چاہیے

بس اسی بنیاد پر میں سوانح عمری کا بے حد دل دادہ ہوں دیگر یہ کہ سوانح عمری میں پورا انسان ___ ، اور پورا آدمی سامنے آتا ہے۔ اس کی مشکلات سے ہمدردی پیدا ہوتی ہے اور اس کے کمالات کی ستایش کو جی چاہتا ہے ___ اس میلان کے تحت میں نے سینکڑوں سوانح عمریاں پڑھی ہیں۔

یوں ناول کو بھی ایک فرضی کردار کی سوانح عمری کہیے، مگر عجیب اتفاق ہے کہ میں ناول سے عمر بھر مانوس نہیں ہو سکا اس لیے بہت کم ناول پڑھے ہیں ___ اور جتنے پڑھے ہیں تدریسی ضرورتوں سے پڑھے ہیں۔

ناول کے خلاف میرا تعصب بظاہر غیر معقول معلوم ہوتا ہے مگر جب میں تجزیہ کرتا ہوں تو اس کی ایک عقلی تعبیر (کم از کم اپنی تسلی کے لیے) موجود پاتا ہوں —، میں عام صداقتوں کو تو مانتا ہوں مگر ان کے لیے فرضی کرداروں کی کیا ضرورت ہے؟ کیا خدا کی اس بستی میں حقیقی کردار ایسے بکثرت موجود نہیں جن کے بارے میں وہ یقینی صداقتیں بالفعل موجود ہیں۔ میں واقعاتی صداقت کو فرضی صداقت پر ترجیح دیتا ہوں۔ یہ افلاطون کے زیر اثر نہیں کہہ رہا ہوں بالکل اپنی ذائقے کی بنا پر کہہ رہا ہوں۔ ناول کے کرداروں میں عمومی صداقتیں ہو سکتی ہیں، مگر فن اپنی اثر آفرینی کے لیے مبالغے سے کام لینے پر مجبور ہو جاتا ہے اور ایب نارمل کردار ناول میں کچھ زیادہ ہی سجتے ہیں۔ اسی لیے قصے اور داستانیں بھی کبھی اچھی نہیں لگیں۔ یہ سچ ہے کہ اس قسم کی ادبیات سے ہمارے جذبہ و تخیل کے کئی تشنہ تقاضوں کی تشفی ہوتی ہے مگر اس افسانوی اشتہا کو میں شاعری سے پُر کر لیتا ہوں اور کچھ کچھ اس آئیڈلزم (تصوریت) سے، جو میری طبیعت میں بافراط موجود ہے۔ ہاں قصوں کا ایک خاص رنگ قابل توجہ ہے اور وہ ہے ان کی اخلاق آموزی —، مگر جب میں واعظ بنوں گا تو ان قصوں سے کام لے لوں گا۔ فی الحال میں واعظ بننے کا ارادہ نہیں رکھتا کیونکہ ہنوز اپنی تقصیرات کا جائزہ لینے سے فرصت نہیں ملی۔ مجھے اپنے اس تعصب پر اصرار نہیں مگر ذاتی طور پر میں تاریخ اور سوانح عمری دونوں کو ناول اور قصے سے افضل مانتا ہوں۔ مختصر کہانی اور ڈرامے کی بات جدا ہے، مختصر کہانی میں تو ایک ہی جھلک ہوتی ہے جو تصور کو بوجھل نہیں ہونے دیتی اور ''عمل'' ہوتا ہے اس لیے انبساط کی صورت موجود ہے۔ ناول بعض انسانوں کے بدنما (اگرچہ مکمل) مجسّمے تیار کرتا ہے اور انسانیت کے خلاف سچائی کے نام پر شدید بدظنی پیدا کرتا ہے۔ اس لیے ناول میں کبھی دل نہیں لگا۔ بہرحال اپنے مطالعات کی یہی سرگزشت اب پھیلا کر بیان کروں گا۔ اور اس میں ایک خاص ترتیب میرے مدنظر ہو گی۔ سب سے پہلے اَدب شناسی پر لکھوں گا۔ پھر اپنے مطالعے کی حد تک انگریزی، عربی فارسی اُردو کے اَدبی شاہپاروں پر خامہ فرسائی ہو گی۔ اس کے بعد سائنسی افکار اور فلسفیانہ تصورات سے متعلق کتابیں سامنے آئیں گی۔ پھر سوانح عمری اور تاریخ اور سیاست، اور سب سے آخر میں علم اسرار دین کہ جس کی نوبت آنے تک، میں اس علم کا مزید مطالعہ کر لوں گا اور کچھ اور غور و فکر کر لوں گا۔ خدا کرے کہ میں اس سلسلے کو کامیاب بنا سکوں۔ ظاہر ہے کہ کتابی دنیا کا یہ تبصرہ کاملاً شخصی اور جزوی ہو گا اس لیے اس سے مکمل ہونے کی

توقع نہ رکھی جائے تو کرم ہو گا۔

چونکہ میں یہ بھی چاہتا ہوں کہ یہ ایک مدرس کی لکھی ہوئی روداد ہے اس لیے اس کا افادی پہلو مد نظر ہو گا اور میں ان کتابوں اور مضمونوں کی بھی ایک فہرست شامل کرتا جاؤں گا جو موضوع زیر بحث کے سلسلے میں مفید ہو گی — یہ فہرست ان ناتمام یادداشتوں سے مرتب کی گئی ہے جو محض اشاروں کی صورت میں میرے پاس موجود ہیں۔

میں اُصولاً اَدب کی ہر اچھی کتاب کے پڑھنے اور اس کے نوٹ لینے کا عادی رہا ہوں پھر بھی یہ نہیں کہا جا سکتا کہ میں نے ہر اچھی یا ہر ضروری کتاب پڑھی۔ فرصت قلیل ہے اور سلسلہ تمنا طویل —، اس لیے اگر اس تبصرے میں بعض کتابیں نظر نہ آئیں تو اس پر احباب رنجیدہ نہ ہوں — ہو سکتا ہے کہ میں نے بعض کتابیں کئی بار پڑھی ہوں پھر بھی ان کے نوٹ نہ لیے ہوں۔ اب چونکہ یہ روداد یادداشتوں (نوٹوں) سے مرتب ہو رہی ہے۔ اس لیے ضروری نہیں کہ جو کتابیں ان یادداشتوں یا اس تبصرے سے باہر ہیں وہ اہم نہیں —، میرے نزدیک سب اہم کتابیں اہم ہیں مگر ورق گردانی کی یہ کہانی شخصی ہے، بعض صورتوں میں ممکن ہے فائدہ مند بھی ہو تاہم اگر احباب اسے مکمل اور جامع سرگزشت اَدب خیال نہ فرمائیں تو تلطف اور کرم خاص ہو گا — اس میں کچھ نظر آئے تو خاکسار کے لیے کلمہ خیر کہیں اور کچھ نظر نہ آئے تو دعا سے یاد فرمائیں۔

اَدب شناسی کی منزلیں

ادب کا مطالعہ خود بھی اَدب شناسی کا ایک وسیلہ ہے اور قاری اپنی ذات کی حد تک اچھے اور کمزور اَدب پاروں کا خود بھی فیصلہ کر سکتا ہے، لیکن اس کا یہ رد و قبول محض شخصی اور ذوقی ہوتا ہے —، اگر اپنے علاوہ کسی اور کو کسی اَدب پارے کے حسن و قبح کے بارے میں قائل کرنا ہو تو اس کے کچھ معیار ہونے چاہیں جن کا سہارا لے کر دعوے کا اثبات کیا جائے۔ ورنہ وہ پسند و ناپسند اس کی اپنی ذات تک محدود رہے گی۔ دوسروں کے لیے نہ ہوگی۔

میں ابتدا میں اَدب کی کتابیں پڑھتا رہا اور پسند و ناپسند کا عمل بھی ہوتا رہا۔ لیکن اَدب شناسی کے اصول سب سے پہلے مجھے آزاد، شبلی اور حالی کی کتابوں کے ذریعے معلوم ہوئے۔ مجھے پہلی مرتبہ آب حیات سے یہ رہنمائی ملی کہ اُردو کے نامور شعرا میں سے، کون کون کن کن خصوصیات کے مالک ہیں۔ تہذیبی پس منظر میں، کسی شاعر کے محاسن کلام کی تشریح نے اس درجہ متاثر کیا کہ تحسین و تشریح شعر کے وہ طریقے جو آزاد نے استعمال کیے دل میں کھب سے گئے۔ شبلی کی جملہ کتابیں قومی تعمیر و احیا کا مقصد لیے ہوئے ہیں۔ ان کی تنقیدیں بھی اسی مقصد کے تابع ہیں۔ شبلی کی اَدب شناسی ذہنی و ذوقی تاریخ کی قائم مقام ہے، چنانچہ شعر العجم ذوقی ذہنی تاریخ ہونے کے ساتھ ساتھ جوش زندگی کی ترجمان بھی ہے اور اس سے میں بے حد متاثر ہوا ہوں۔ حالی، شبلی ہی کے مقاصد کے آدمی ہیں۔ اس فرق کے ساتھ کہ وہ شبلی کی طرح قومی تعمیر کے مقصد سے لکھتے ہیں اور مقدمہ شعر و شاعری اور دوسری کتابوں میں عقلی اعتدال، اور لطافت ذوق کے سہارے دلکش انداز میں اپنے اَدب کی خوبیاں بیان کرتے ہیں۔ لطافت اور دھیما پن ان کا وصف خاص ہے۔ بہرحال حالی نے

بھی (اگرچہ آزاد اور شبلی سے کم) مجھے متاثر کیا۔

میں نے ان بزرگوں کی کتابیں ۲۳-۱۹۲۲ع ہی میں پڑھ لی تھیں اور تحریک خلافت کی فضا میں یہی کافی معلوم ہوتی تھیں، مگر ۱۹۲۵ع کے بعد جدید تر رجحانات کی جستجو ہوئی، چنانچہ میں نے اُردو میں لکھی ہوئی نئی کتابوں سے ابتدا کی۔ سب سے پہلے میں نے منشی امیر احمد علوی کی کتاب "اُردو شاعری" دیکھی۔ اس کتاب میں سب سے عمدہ اور توانا خیال یہ نظر آیا کہ اُردو شاعری کو دوسرے ملک کے مذاق اور اس کی شاعری سے جانچنا سراسر ناانصافی ہے۔ یہ کتاب مغرب زدہ طبقے کے اعتراضات کا جواب دیتی ہے۔ (ان کے خیال میں) یہ طبقہ کہتا ہے کہ اردو شاعری مخرب اخلاق اور بیکار ہے۔ علوی صاحب نے پرزور دلیلوں سے ثابت کیا ہے کہ یہ اردو شاعری پر تہمت ہے۔ یہ پہلی کتاب تھی جس نے میرے دل میں اردو شاعری بلکہ ہر اچھی شاعری کے حق میں اثباتی تحسین کی کیفیت پیدا کی۔ اور جو دلیلیں دیں وہ معترضوں کے مسلمات کی بنا پر دیں۔ ملٹن، شیکسپئر اور شیلی کے کلام کے مقابلے کے اشعار اور نظمیں اردو شعرا کے کلام سے پیش کیں۔ میں نے یہ کتاب کئی مرتبہ پڑھی۔ اس کے بعد سید مسعود حسن رضوی کی کتاب "ہماری شاعری" نظر سے گزری۔ اس کتاب سے بھی میں بہت متاثر ہوا۔ اس کتاب کی پیش قدمی ملکی معیاروں کے مطابق ہے اور انتخاب کلام اور شعر فہمی کے اسالیب سے تیقن کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے، لیکن اس کا اسلوب ذوق قدیم کے مطابق ہے۔

اس زمانے میں رسالہ "ہمایوں" لاہور اکثر نظر سے گزرتا تھا اس میں سب سے زیادہ مجھے محمد حسین ادیب کے تنقیدی مضامین پسند آئے۔ ان سے تنقید کی نئی راہیں کھلیں۔ ادیب کے دو مضمون خاص طور سے لائق ذکر ہیں۔ (۱) شاعری میں عشقیہ مضامین کی اہمیت اور (۲) غزل پر ریزہ خیالی کا الزام۔

یہ مضامین بھی مدافعانہ ہیں۔ ادیب نے لکھا ہے کہ "..... انگریزی ادبیات کی اُدھوری واقفیت رکھنے والے ہی قدیم اُردو شاعری کے مخالف ہیں"۔ اس کے بعد مغربی نقادوں کی آرا سے یہ ثابت کیا ہے کہ عشقیہ مضامین ہر شاعری میں موجود ہیں۔ بلکہ ہر شاعری کی جان ہیں (ہمایوں :جنوری ۱۹۳۱ع)، مغرب زدہ طبقے کے اس اعتراض کو بھی رد کیا ہے کہ غزل پریشان خیالی کے سوا کچھ نہیں (ہمایوں :اپریل ۱۹۳۱ع)، حقیقت یہ ہے کہ محمد حسین ادیب اس مدافعتی تنقید کے پیشروؤں میں سے ہیں جنھوں نے اپنے ادب و فن کے

بارے میں اعتماد بحال کیا۔ یہ وہ دور تھا جس میں باقاعدہ کتابیں کم تھیں۔ اکثر اچھے مضامین رسالوں میں چھپتے تھے جن میں معارف، اُردو، اور ہمایوں ممتاز تھے۔ محمد حسین ادیب کے اور مضامین بھی پڑھے سب سے استفادہ کیا۔

بجنوری کا مقدمہ دیوان غالب بھی پڑھا اور پسند بھی آیا، لیکن مغربی ادبوں سے پوری واقفیت نہ ہونے کے باعث (مرعوب ہونے کے باوجود) کچھ پلے نہ پڑا۔ البتہ ۱۹۵۰ء کے بعد اس سے صحیح استفادہ ممکن ہو سکا۔ اس کا ذکر اپنے مقام پر آئے گا۔

پھر یہ سلسلہ جاری رہا۔ اور محسوس یہ ہوا کہ عملی تنقید کی کتابوں سے، اپنے لیے اُصول تنقید مرتب کرنے کی بجائے اُصول تنقید کی کتابیں پڑھی جائیں۔ چنانچہ حامد اللہ افسر کی 'نقد الادب' اور عبدالقادر سروری کی 'دنیائے افسانہ' اور محی الدین قادری زور کی 'روح تنقید' سے ابتدا کرتے ہوئے اُردو سے گزر کر انگریزی میں لکھی ہوئی تنقید کی اعلیٰ کتابوں تک پہنچا۔ اور میرا یہ مطالعہ اب تک جاری ہے۔ ابتدا کی کہانی یہ ہے کہ اُصولی تنقیدی مطالعہ کا R.A.C. Lamborn کی نہایت ہی مختصر کتاب Rudiments of Criticism سے آغاز ہوا۔ اس کے ساتویں باب "شعری تصویر" سے بڑی مسرت حاصل ہوئی۔ لیمبورن نے یہ واضح کیا ہے کہ شاعری میں نثر کے مقابلے میں کشش کی تین وجوہ ہیں (۱) اس کے اندر چھپے ہوئے وہ جذبات جو انسانوں کو اپیل کرتے ہیں (۲) اس کی موسیقی اور اس کی لفظی تصویریں۔ اس کتاب کا ساتواں باب بے حد مفید ہے جس میں یہ بتایا گیا ہے کہ زندگی میں تصویر کی بڑی اہمیت ہے۔ تصویر صرف شاعری ہی کے لیے مفید وسیلہ اثر آفرینی نہیں بلکہ خود نثر میں بلکہ سائنس میں بھی وضاحت کے طلبگار مصنف تصویر سے کام لیتے ہیں۔ اس کے علاوہ شاعری میں اثر آفرینی کے دوسرے وسائل اشارہ و علامت استعارہ و ایجاز کی افادیت و ضرورت اور مواقع استعمال پر اچھی گفتگو ہے۔ مصنف کا یہ فقرہ مجھے بہت اچھا لگا کہ "شعر موسیقی سے زیادہ تصویر ہے ..... وہ نظمیں جو محض گائے جانے کے لیے لکھی جاتی ہیں ان نظموں کے مقابلے میں جلد فراموش ہو جاتی ہیں جو تصویر آفرینی کے لئے ہوتی ہیں۔" نویں باب میں شاعری پر حسن صورت کے نقطۂ نظر سے بحث ہے۔ اور لکھا ہے کہ شاعری (اور ادب) میں اگر حسن نہیں تو یہ کچھ بھی نہیں۔ مصنف کی دو بحثیں قابل غور ہیں: اس نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ

(۱) "امتحانات کے نظام نے ذوق شعری کو برباد کر دیا ہے" اور

(۲) "پیرافریزنگ" (Paraphrasing) ذوق شعری کیلیے مہلک طریق کار ہے۔
میں نے اپنی یادداشتوں میں ان دونوں مباحث کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ مصنف کی یہ رائے انگلستان کے بارے میں بھی صحیح ہو گی، مگر ہمارے یہاں بھی شاعری کی تعلیم کے جتنے نئے طریقے نکلے ہیں، ان سے شعری ذوق کا خاتمہ یقینی ہے، اس لیے طلبہ اب شاعری ہی کے دشمن ہو رہے ہیں۔ اور حد یہ ہے کہ اب اُدب کے اُستاد بھی کسی شعر کا یاد سے حوالہ نہیں دے سکتے —، یہاں مجھے قدیم شاعرانہ تربیت کے طریقوں کے بارے میں، نظامی عروضی سمرقندی کی یہ نصیحت یاد آ گئی کہ شاعری اور شعر فہمی دونوں کے لیے اساتذہ کے اشعار بکثرت یاد ہونے چاہیں اور شاعری کے اُستاد کے لیے تو یہ بے حد ضروری ہے کہ اسے اچھے اشعار بکثرت یاد ہوں تاکہ اشعار کی تشریح کے لیے دوسرے اشعار کا حوالہ بغرض وضاحت دیا جائے۔

میں مشہور اساتذہ کے طریق درس کی جستجو میں رہا ہوں۔ چنانچہ میں نے تین بڑے اساتذہ سے شاعری پڑھانے کے کچھ اُصول سیکھے ہیں — (۱) پروفیسر ایم۔ اے۔ غنی مرحوم (سابق پروفیسر اسلامیہ کالج) (۲) پروفیسر صوفی غلام مصطفیٰ تبسم (۳) پروفیسر سراج الدین، میں نے ان تینوں بڑے اُستادوں کے لیکچر باقاعدہ یا چھپ کر سنے ہیں۔ مرحوم پروفیسر ایم۔ اے غنی انگریزی شاعری میں دوسری زبانوں کے شعرا کے حوالے اور مقابلے سے مطلب واضح کرتے تھے۔ چنانچہ شیکسپیئر کے ساتھ میر اور غالب اور انیس اور حافظ عجب لطف دیتے تھے۔ صوفی تبسم، شعر کو شعر کی مدد سے پڑھانے کی لامثال استعداد رکھتے تھے — اور پروفیسر سراج الدین انگریزی شاعری کے تقابلی حوالوں سے اپنی تشریح میں جان ڈال دیتے تھے —، مگر اب شاعری پڑھانے والوں کو خود اپنے زیر تدریس شاعر کے اشعار بھی مستحضر نہیں ہوتے — یہ سارا تبصرہ میں نے لیمبورن کے اس خیال پر کیا ہے کہ شاعری کو امتحانات اور پیرا فریزنگ نے برباد کر دیا۔

اس ابتدائی کتاب کے بعد چار اور ابتدائی کتابیں پڑھیں۔

(۱) Worsfold کی کتاب Principles of Criticism (۲) Rickert کی کتاب New Methods of Study of Literature (۳) Pritchard کی کتاب Apprenticeship in Literary Appreciation (۴) Newbolt کی کتاب New Study of English Poetry۔

ان سب کتابوں کی یادداشتوں کا خلاصہ ممکن نہیں۔ اس لیے پہلی اور دوسری کتاب کے چند خیالات یہاں پیش کیے جا سکتے ہیں۔

ورسفولڈ کی کتاب تنقید کے بنیادی اُصول و تاریخ کی بحث پر مشتمل ہے —، میں نے اس کتاب کے پانچویں باب سے بہت استفادہ کیا ہے۔ اس میں اَدب اور شاعری میں تخیل کی اہمیت پر عالمانہ گفتگو ہے۔ سب سے پہلے تخیل کے بارے میں ایڈیسن کے خیالات کی بحث ہے (تخیل کی لذات ایڈیسن کا مشہور مقالہ ہے)۔ اس نے لکھا ہے کہ تخیل کی اپیل اَدب کی جملہ اصناف ہو یا دردانگیزی —، یا مسرت آفرینی —، ارسطو نے صرف ڈراما میں (اور وہ بھی المیہ میں) تخیل کی اپیل کا سراغ لگایا تھا مگر ایڈیسن نے ساری انواع شاعری میں اسے کارفرما ثابت کیا ہے۔ یہ فقرے قابل غور ہیں:

"حواس جو کچھ اَخذ کرتے ہیں شاعرانہ تخیل اس پر بہت کچھ اضافہ کرتا ہے۔"

"چنانچہ شاعر اور مصور جو کچھ پیش کرتے ہیں وہ آنکھ اور کان کے محسوسات بلکہ حس مشترک کے بھی جملہ تاثرات سے کچھ زیادہ ہی ہوتا ہے — اور یہ اضافہ تخیل کی وجہ سے ہوتا ہے۔"

ورسفولڈ نے ایڈیسن کے تتبع میں یہ بھی کہا ہے کہ

"فنی تخلیقات، فطرت کی تخلیقات سے ہر حال فروتر ہوتی ہیں۔"

اس پر میں نے یہ یادداشت لکھی ہے: ایک لحاظ سے یہ شاید غلط نہیں لیکن یہ فن کے ایک دعوے کی نفی ہے، فن کا یہ دعویٰ ہے کہ وہ فطرت کی تکمیل کرتا ہے۔ اقبال نے بھی یہ کہا ہے:

فطرت کو خرد کے روبرو کر
جو اس سے نہ ہو سکا وہ تو کر

جب دعویٰ یہ ہے تو لازمی طور سے یہ کہنا پڑے گا کہ بعض فنون۔ یا بعض فن پارے "فطرت پر انسانی اضافے" کا درجہ رکھتے ہیں اور اس میں کچھ شبہ نہیں کہ انسانی ہاتھ جہاں بھی لگا ہے اس نے فطرت کے مقابلے میں زیادہ نظم، زیادہ باقاعدگی اور بہتر حسن ترتیب و تناسب کا ثبوت دیا ہے —، یہ ہو سکتا ہے کہ فطرت کی بے ترتیبی اور بے قاعدگی کو بھی کوئی شخص حسن کہہ لے :: چنانچہ آج کل کے فطرت پرست "تاثری" گروہ کے لوگ یہ باور کراتے ہیں لیکن خلجان یہ ہے کہ بے ترتیبی کو اگر حسن سمجھ لیا جائے تو پھر ترتیب اور بے ترتیبی میں جمالیاتی فرق کیا رہ جاتا ہے۔

کیا اَدب کو اَدیب سے جدا کیا جا سکتا ہے؟

اَدب بنیادی طور پر دو عناصر سے ترکیب پاتا ہے۔ اول معنی، دوم صورت۔ یہ تو ٹھیک ہے مگر اس پر اعتراض ہوا ہے کہ معنی اور صورت تو اظہار کی داخلی اور خارجی شکلیں ہیں، ان شکلوں کو ظہور میں لانے والے کا بھی کچھ حصہ ہے یا نہیں — ؟ معترضوں نے کہا۔ یہ تو ناقابل فہم سی بات ہے کہ شاعری اور اَدب خونِ دل اور خونِ جگر ہو اور اس شخص کا اس سے کوئی تعلق نہ ہو جس کے دل اور جگر کا خون اس شاعری اور اَدب میں بہہ رہا ہے۔

بات عزیزوں نے ٹھیک کہی، — میں نے اس پر غور کیا اور معلوم کرنے کی کوشش کی کہ کسی اَدب پارے کے آغاز سے انتہا تک کون کون سے عناصر اَدب پارے کی تکمیل میں حصہ لیتے ہیں۔ اور اس کے ارتقا میں مصنف کی حیثیت کیا ہے؟

جب ہم کسی اَدب پارے کا جائزہ لیتے ہیں تو سب سے پہلے اس کی صورت سے واسطہ پڑتا ہے۔ پھر ہم اس صورت کے اندر پھیلے ہوئے معانی اور موضوعات سے دو چار ہوتے ہیں۔ مگر اس اَدب کی نوعیت اور قدر و قیمت کو سمجھنے کے لیے، یہ سوال بھی لازمی سا ہو جاتا ہے کہ یہ صورت (جو بامعنی ہے) پیدا کس نے کی ہے؟

محض اس ایک سوال سے کئی نئے سوال پیدا ہو جاتے ہیں۔ مثلاً اَدب پارہ اَدیب یا مصنف نے تخلیق کیا تو کیوں؟ اس سے مصنف کے قصد اور مقصد کا سوال سامنے آتا ہے۔ مصنف اس اَدب کو وجود میں لانے پر کیوں مجبور ہوا؟ اس سے اندرونی تحریک کے علاوہ مصنف پر اثر انداز خارجی واقعات کی بحث لازمی ہو جاتی ہے — یہاں سے مصنف کی سوانح عمری اور اس کی نفسیات مطالعہ کا حصہ بن جاتی ہے۔ ایک سوال یہ بھی سامنے آتا

ہے : کیا اَدب پارے کو وجود میں لانے کا کوئی بیرونی مقصد بھی ہے؟ اگر یہ مقصد ثابت ہو جائے تو اس سے مصنف کے زمانے کی پبلک اور اس زمانے کی مقبول عام روایتوں کا مسئلہ بھی قابل توجہ ہوتا ہے — ، اور ظاہر ہے کہ یہ روایتیں اس کی معاصر معاشرت سے متعلق ہوں گی اور Milien کا سوال سامنے آئے گا — لیکن مشکل یہ آپڑتی ہے کہ اس معاشرت اور اس تہذیب کے اجتماعی خصائص اور اس کی تاریخ کے عوامل کی بحث سے بچنا مشکل ہو جاتا ہے — ، تو قصہ ذرے سے آفتاب تک اور قطرے سے دجلہ تک پہنچنے کا ہوا:

قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل
کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا

اور معاملہ یہیں ختم نہیں ہو جاتا — بلکہ قدم قدم پر بیسیوں مسائل اور بھی نمودار ہو جاتے ہیں جن کی تحقیق کیے بغیر کسی اَدبی کارنامے کا صحیح جائزہ لیا ہی نہیں جا سکتا۔

اور غور کیجیے تو مسئلہ وہی نکلتا ہے جس کا تذکرہ ابوالفضل نے کیا تھا: ”خویشتن را از نقش بہ نقاش برساں“۔ تو معلوم ہوا کہ مذکورہ بالا سب سوالوں اور سب مسئلوں کا مرکز و محور اگر ہے تو مصنف کی ذات ہے جس کے حوالے سے یہ سب سوال پیدا ہوتے ہیں۔

نتیجہ یہ کہ اَدب ادیب کے بغیر ناقابل تصور ہے — اَدب کا زمانے سے یوں تعلق ہوتا ہے کہ مصنف اپنے زمانے کے اثرات سے اثر پذیر ہوتا ہے اور یوں ہے کہ اَدب اپنے زمانے کو متأثر بھی کرتا ہے، بہرحال یہ سارا کھیل مصنف کا ہے۔

مصنف اپنے خاص نفسی نظام کے ساتھ، جذباتی و اعصابی ساخت کے ساتھ آپ کے سامنے ہے، کسی داخلی تحریک یا خارجی واقعہ سے متاثر ہوا ہے۔ اس کے دل میں اظہار کا داعیہ پیدا ہوا ہے، وہ طریق اظہار کی جستجو کرتا ہے۔ ذوق اس کی رہنمائی کرتا ہے مگر نقطۂ نظر بھی سامنے ہے۔ اس سے صنفی صورت کا انتخاب ہوتا ہے زمانے کے ادبی رواج سامنے ہوتے ہیں ان کو مد نظر رکھتا ہے۔ قوت جستجو کی مدد سے، مواد ذہن میں جمع ہو جاتا ہے، پھر ترتیب و انتخاب مواد کا مرحلہ آتا ہے۔ پھر صورت بنتی جاتی ہے، پھر اسلوب کی نوک پلک اور تراش خراش کا مرحلہ آتا ہے۔ اور آخر میں اَدبی کارنامہ مکمل ہو جاتا ہے — اگر شاعری لرکل غنائیہ ہے تو کسی پلان کے بغیر، اگر شاعری رزمیہ یا بیانیہ ہے تو پلان کے ساتھ، بہرحال مصنف اور شاعر ہر جگہ موجود ہوتا ہے۔

پھر اظہار کی یہ سعی ابلاغ کی ضرورتوں کو پورا کر کے شاعر کے ماحول اور سوسائٹی تک جا پہنچتی ہے — ، اور کئی اور سوال پیدا ہو جاتے ہیں مثلاً اَدب پارے نے سوسائٹی پر کیا اثر کیا؟ کہاں تک مقبول ہوا؟ اگر نہیں ہوا تو کیوں نہیں ہوا وغیرہ وغیرہ۔ اور غور کیجئے تو اس کے ساتھ اگرچہ زمانے کے ذوق کی بحث بھی آ جاتی ہے۔ مگر اس میں بھی مصنف یا ادیب کی کامیابی و ناکامی کی بحث لازمی ہو جاتی ہے۔ اس طرح اَدب میں ادیب کا حوالہ بمصداق ''از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ'' اَدب کے کاروبار میں از اول تا آخر پھیلا ہوا معلوم ہوتا ہے۔

یہ میری یادداشت ہے مگر یہ خیالات میں نے ممتاز مصنفوں کی کتابوں سے لیے ہیں، ان میں ساں بوا، تیں، میتھیو آرنلڈ اور آئی۔ اے رچرڈز خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔

مطالعہ اَدب کا ایک طریقہ یہ بھی ہے!

میں جس زمانے میں اُردو شاعری اور نثر کے تاثیری عنصر کے تجزیے میں مصروف تھا میرے سامنے طرح طرح کے معیار اُبھرے، جب میں ان معیاروں کو اپنے اَدب پر نافذ کرنا چاہتا تو طرح طرح کی مشکلات سے واسطہ پڑتا — مجھے کسی ایسی کتاب کی جستجو ہوئی جو جدید اصطلاحیت کو برقرار رکھے مگر زیادہ سے زیادہ میرے مشرقی (اسلامی) ذوق کی تشفی کر سکے۔ بہت سے جدید معیار ایسے تھے جن کی روشنی میں اپنا سارا اَدب لہو و لعب ثابت ہوتا تھا۔ اور میں سوچتا تھا: کیا ہمارے بزرگوں نے یہ سب کچھ عبث کیا ہے —؟ ہمارے معیار 'لفظ' کی خوبی پر زور دیتے تھے — اور ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو شاعری کا کاروبار سمٹ کر، مناسب الفاظ (الفاظ چرب و شریں) ہی کا معاملہ نظر آتا ہے، میں سوچتا تھا —، شاعری میں معانی تو ہر حال ضروری ہیں۔ مگر اس کے صحیح اظہار کے لیے "لفظ کے اثرات" ہمارے معیاروں کی رو سے غیر معمولی اہمیت رکھتے ہیں مگر آخر کیوں؟

اس اثنا میں ایڈتھ رکرٹ Edith Rickert کی کتاب New Method of Study of Literature (مطالعہ اَدب کا نیا طریقہ) سے ملاقات ہو گئی۔ میں پڑھتا گیا پڑھتا گیا۔ ہر ورق مجھے مانوس معلوم ہوا۔ اچھا لگا اور میں نے محسوس کیا کہ میرے مطلب کی کتاب مجھے مل گئی۔

میں رکرٹ کی کتاب کی تلخیص سے پہلے یہ غلط فہمی رفع کر دینا چاہتا ہوں کہ میں اَدبی تخلیق کے خارجی اثرات پر جب زور دے رہا ہوں تو اس سے یہ نہ سمجھ لیا جائے کہ میں معنی کو نظرانداز کر رہا ہوں یا اَدب کے اس منصف کا منکر ہوں کہ یہ زندگی کے لیے بنیادی اہمیت رکھتا ہے — مگر مجھے زندگی کی بحث میں یہ بات ہمیشہ کھٹکی ہے کہ زندگی پر

زور دیتے دیتے اَدب کی جمالیاتی بنیاد کو نظرانداز کر دیا جاتا ہے — ، اَدب زندگی کی خدمت کرتا ہے مگر حسین انداز میں — ، اَدب میں اس حسن کی (جو حظ اور تاثیر کا منبع ہے) جستجو ضرور چاہیے۔

رکرٹ اپنی کتاب میں بتاتا ہے کہ اَدب کا مطالعہ کرنے کی بہترین صورت کیا ہے؟

رکرٹ کہتا ہے: پرانا طریقہ تو یہ تھا کہ مضامین کی نوعیت دیکھ لی جاتی۔ ان مضامین کا مروجہ معاشرتی نظریات و افکار سے تعلق جوڑا جاتا اور فیصلہ کر لیا جاتا کہ یہ مفید ہے یا مضر — پھر بلاغتی انداز میں چند اصطلاحوں کے استعمال سے اسلوب کے خصائص کی بحث کر لی جاتی — پھر ان سب باتوں کو مصنف کی سوانح عمری کے چند خارجی نمایاں واقعات سے مربوط کر کے اس ادیب کے اَدب کو زندگی کا عکس کہہ دیا جاتا۔ وغیرہ وغیرہ۔

رکرٹ کہتا ہے: یہ ذوق لطیف کا قتل ہے، اور پوچھتا ہے وہ صوتی اثرات کدھر گئے جو ہر ہر لفظ میں پنہاں ہیں؟ وہ تصویریں کہاں ہیں جو لفظ کی رگ رگ میں پھیلی ہوئی ہیں؟ جذبات کے وہ رشتے کہاں ہیں جو الفاظ و تراکیب میں اس طرح نمایاں ہیں جس طرح کسی پتے کے اندر رگیں پھیلی ہوتی ہیں — ان سُوالوں کا جواب دیے بغیر شاعری کو پڑھا بھی تو کیا پڑھا؟ اس کا کہنا ہے:

ادب کیا ہے؟ تنقید و تعبیر حیات ہے الفاظ کے واسطے سے! لیکن خارجی طور سے، یہ لفظوں کی موزوں و مناسب ترتیب کے سوا کچھ نہیں،

عبارت کیا ہے؟ آوازوں اور ان کے درمیانی وقفوں میں سکوت کا ایک سلسلہ جس کے پردوں میں محسوس پیکر قطار اندر قطار کھڑے ہوتے ہیں۔

اَدب کا خارجی نظام سب ان آوازوں اور تصویروں کی دلکش ترتیب سے عبارت ہے۔

لیکن ہر ترتیب الفاظ اَدب نہیں — ، یہ ترتیب انسان کے ذوق ترنم کی تشفی کرنے والی ہونی چاہیے — اور اس کا کوئی مقصد ہونا چاہیے۔ یہ ترتیب الفاظ کے ایسے مرتب استعمال کے مقصد سے ہونی چاہیے جو کسی روحانی یا جذباتی تجربے کے ابلاغ کا ذریعہ ہو۔

اَدب عبارت ہے دہرے تعلق سے۔ اول وہ تعلق جو مصنف کے ذہن اور الفاظ کے سانچوں کے درمیان ہے۔ دوم وہ تعلق جو الفاظ کے سانچوں اور قاری کے ذہن کے

درمیان ہے — ادب اسی دوگونہ تعلق کا نام ہے — اور صحیح ادب وہی ہو گا جو اس تعلق کے ان دونوں پہلوؤں کو کامیابی سے برقرار رکھ سکے۔

ادب کا قاری ادب سے تبھی محظوظ ہو گا جب وہ لفظوں کی مدد سے، اس دوگونہ تعلق کے مختلف پہلوؤں کو سمجھ سکے گا۔

لیکن ادب تک رسائی کے لیے ذوق کی تربیت کی بھی ضرورت ہے جو ادب خوان کو اثرات کی گہرائیوں سے روشناس کرا سکے۔

رکرٹ نے اثرات کے ان خارجی عوامل کو چھے انواع میں تقسیم کیا ہے:

(۱) لفظی تصویر کاری Imagery (۲) آہنگ Rhythm (۳) الفاظ و حروف کے صوتی اثرات۔ (۴) الفاظ و حروف کی جذباتی قیمتیں۔ (۵) الفاظ و حروف کی فکری قیمت (جو دماغ کو اپیل کرتی ہے)۔ (۶) خارج آرائی (شاعری میں نظم کو صفحے پر مرتب کرنے کا دلکش انداز)۔

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ رکرٹ ان اثرات میں سب سے زیادہ لفظی تصویر کاری کو اہمیت دیتا ہے۔ شاعری میں صوت (موسیقی) کا بھی بڑا اثر ہے۔ مگر شاعری صرف سننے کی شے نہیں، پڑھنے اور ذہناً پڑھنے کی شے بھی ہے۔ شاعری کی موسیقی دراصل خیال کے کانوں سے، سنی جاتی ہے (یعنی محسوس کی جاتی ہے)۔ اس صورت میں رکرٹ کا خیال یہ ہے کہ شاعری کا نمایاں میدان مرئیات (Visual) کی تصویر کاری ہے۔ اگرچہ شاعری میں دوسرے حواس سے متعلق تصویریں بھی ہوتی ہیں، تصویر کاری (Imagery) کیا ہے؟ رکرٹ کے الفاظ میں "یہ حواس سے متعلق جملہ محسوسات کی وہ تصویر کاری ہے جو کسی بیرونی فوری تحریک کے بغیر تخلیق ہو جاتی ہے۔" یہ تصویریں یا رنگ کو ظاہر کرتی ہیں یا صوت کو، یا ساکن ہوں گی یا متحرک یا اشاراتی ہوں گی یا واضح، یا سادہ ہوں گی یا پیچیدہ اور مرکب، (یعنی مختلف حواس کو جمع کرنے والی)۔

تصویر کاری ہر شاعر اور مصنف کی طبیعت اور مزاج کے مطابق ہوتی ہے۔ تصویر کاری کا مقصد یا وضاحت ہوتا ہے یا اثر کو گہرا کرنا ہوتا ہے — اور سچ پوچھیے تو شاعری بڑی حد تک تصویر کاری ہی کا نام ہے۔

یادداشت: آہنگ اور حروف کی صوتی قیمت وغیرہ کی گفتگو ابھی باقی ہے۔ اس سے پہلے، میرا وہ استدراک ملاحظہ فرمایئے جو شاعری میں لفظ کی اہمیت اور تصویر کاری پر کسی

اور جگہ بیان ہوا ہے۔

رکرٹ نے جس طریقے سے شاعری کے خارجی (لفظی + اسلوبی) اثرات کی بحث کی ہے اس سے یہ غلط فہمی ہو سکتی ہے کہ قاری ان خارجی عناصر ہی کو سب کچھ سمجھ کر الفاظ کو معانی سے بے تعلق سمجھ لے مگر رکرٹ کا مقصد یہ نہیں۔ وہ بار بار کہتا ہے کہ شاعری جذباتی و روحانی تجربے کو الفاظ کے ذریعے ظاہر کرنا اور مخاطب تک پہنچانا ہے۔ تجربہ ہر حال مقدم ہے مگر پڑھنے والا رکرٹ کے دلکش انداز اور طریق تجزیہ میں اس درجہ ڈوب جاتا ہے کہ الفاظ ہی کو سب کچھ سمجھ لینے کی ترغیب ہر حال موجود رہتی ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ الفاظ کا سرچشمہ تحریک کیا ہے؟ الفاظ سے مراد وہ خاص الفاظ ہیں جو کسی تجربے کے اظہار کے لیے شاعر کے شعر میں آجاتے ہیں۔ الفاظ لازماً کسی جذباتی تحریک (معانی کے سرچشمے) کے زیر اثر ظہور میں آتے ہیں لہٰذا یہ بحث بیکار ہی ہو جاتی ہے کہ شاعری میں الفاظ کیسے ہونے چاہیں، اصل دیکھنے کی چیز یہ ہے کہ الفاظ جذباتی تحریک (معانی کے سرچشمے) کو کس حد تک ظاہر کرتے ہیں۔ محض الفاظ کوئی شے نہیں ان کی خوبی و بدنمائی معانی کے حوالے سے متعین ہوتی ہے۔

ہمارے بزرگ بھی اس نزاع سے غیر معمولی دلچسپی لیتے رہے ہیں، ابن رشیق نے کتاب العمدہ میں اس نزاع کی تفصیل کے بعد یہی فیصلہ کیا ہے کہ شاعری میں الفاظ و صناعت الفاظ کو معانی پر ترجیح ہے۔ ابن خلدون جیسے سائنسی ذہن کے مفکر نے بھی یہی کہا ہے کہ معانی پانی ہیں اور الفاظ کی مثال کاسہ کی ہے — پانی (معانی) سب کے پاس ہوتا ہے کاسے مختلف ہوتے ہیں۔

عالی مقام ابن خلدون کی بات میں عیب نکالنا گستاخی ہے مگر میں عرض کروں گا کہ یہ بات صحیح نہیں کہ پانی (معانی) سب کے پاس ہوتے ہیں اور سب کی قدر و قیمت یکساں ہوتی ہے —، حق یہ ہے کہ پانی کی نوعیت بھی ہر شاعر کے تعلق میں بدل جاتی ہے — پانی کنویں سے آتا ہے وہ ایک ہو سکتا ہے مگر معانی تو ہر شاعر کی فطرت سے نکلتے ہیں اور ہر شاعر اپنے مزاج اور فطرت اور پیمانہ احساس کے لحاظ سے منفرد ہوتا ہے لہٰذا کنوئیں جدا جدا ہیں اور پانی کے ذائقے جدا جدا —، اصل قصہ تو پانی کا ہے کہ وہ کیا ہے؟

دراصل شعری تخلیق کا شاعر کے نفس تخلیقی سے اور اس کی نفسیات سے جو تعلق ہے وہ عہد جدید کی سائنسی دریافتوں کی وجہ سے بہت کچھ بدل چکا ہے۔ آئی۔ اے

رچرڈز کے انکشافات نے نفسیات علم المعنی میں جو نئے باب کھولے ہیں ان کی رو سے معنی اور لفظ دونوں نفس انسان سے بیک وقت نکلتے ہیں جس طرح کسی شاخ سے ایک کونپل اپنے رنگ، خوشبو اور ڈھانچے کو بیک وقت لے کر باہر آتی ہے۔ شاعری کا نفس انسانی سے تعلق اب صرف شعور کا مسئلہ نہیں رہا بلکہ تحت الشعور اور لاشعور کا بھی اس میں دخل ہے۔ اس بحث کو شنائڈر (Schneider) نے اپنی کتاب جمالیاتی تحریک Aesthetic Motive میں اچھی طرح بیان کیا ہے۔ اور اس سے بھی بہتر روشنی Downey نے اپنی کتاب نفسیات ادب Psychology of Literature میں ڈالی ہے۔ بہرحال الفاظ معانی (تجربات روحانی و جذباتی) کے حوالے سے، اہم ہیں معانی سے بے تعلق رہ کر الفاظ کی کوئی ہستی نہیں۔

یادداشت ۲: لفظی تصویر کاری Imagery کے باب میں مجھے رکرٹ کی کتاب سے بے حد عمدہ مواد ملا ہے۔ اور اب میں اس قابل ہو گیا ہوں کہ اپنے ہر بڑے شاعر اور ادیب کو اس کی تصویروں کی مدد سے پہچان لوں۔ مثلاً میں نے اس طریق تجزیہ کو ولی، میر تقی میر، درد، مصحفی، اور غالب کے بارے میں آزمایا ہے۔ خصوصاً تین اول الذکر شعرا کی تصویروں نے میری اتنی رہنمائی کی ہے کہ میں ان کے شخصی اذواق اور ذوقی میلانات کی بنا پر ان کی شبیہ بنا سکتا ہوں، اس سلسلے میں، مجھے اولین رہنمائی Spurgeon کی کتاب Imagery of Shakespear سے ملی تھی مگر رکرٹ نے تو اس شعری عنصر کے سب پیچ کھول دیے ہیں۔

یادداشت ۳: ہمارے شاعروں نے کیا کیا تصویریں اپنے کلام میں سجائی ہیں۔ حفظ کرنے کے قابل ہیں۔ معلوم نہیں کس شاعر کا شعر ہے مگر نقشہ خوب کھینچا ہے:

عرق آلودہ گردن زیر کاکل یوں دمکتی ہے
اندھیری رات ہے برسات ہے بجلی چمکتی ہے

اس میں ساری تصویریں مشاہداتی (مبصر) ہیں۔

میری تقی میر نے (کہ مشاہداتی تصویر کاری کے بادشاہ تھے) کیا خوب کہا ہے:

روشن ہے اس طرح دل ویراں میں داغ ایک
اُجڑے نگر میں جیسے جلے ہے چراغ ایک

غالب نے کہا:

اس شمع کی طرح سے جس کو کوئی بجھا دے
میں بھی جلے ہوؤں کا ہوں داغ ناتمامی

غالب ہی نے کہا:

آگ سے پانی میں بجھتے وقت اُٹھتی ہے صدا

میاں بشیر احمد (ہمایوں) کا شعر ہے:

لیتا ہے اپنے دل میں غم آرام اس طرح
سنسان جنگلوں میں پڑے شام جس طرح

یاد رہے کہ صوفی شاعروں کی تصویر کشی میں یا تو اغراق ہوگا یا واضح سے مبہم کی طرف رہنمائی ہوگی۔ ولی (کہ متصوفانہ شاعری کر گئے ہیں) کیا خوب کہہ گئے ہیں:

کتابت بھیجنی ہے شمع بزم دل کو اے کاتب
پر پروانہ اُوپر لکھ سخن مجھ جاں سپاری کا

میر درد نے کہا:

گرچہ وہ خورشید رونت ہے مرے سامنے
تو بھی میسر نہیں بھر کے نظر دیکھنا

یادداشت ۴: اُردو شاعری میں تصویر کاری کی رنگا رنگی، نہایت عمدہ موضوع ہے فرصت ملے تو اس فردوس کی بھی سیر کرو۔

حواشی

(1) Images کا ترجمہ ہادی حسین نے تمثال کیا ہے اس موضوع پر ان کی کتاب مغربی شعریات ملاحظہ کیجئے۔

آہنگ

(=اے نالہ میں کس پردے میں آہنگ نکالوں!)

اَدب کے خارجی مطالعہ کے سلسلے میں رکرٹ نے (اپنی کتاب، New Methods of Study of Literature میں) آہنگ (Rhythm) پر خاص زور دیا ہے اور اس کا خیال ہے کہ آہنگ، لفظی تصویر گری سے بھی زیادہ اثر آفرین یا مسرت بخش عنصر ہے، شعر کے معنی کو سمجھنے کے بغیر بھی آہنگ محظوظ کرتا ہے یوں معنی کے ادراک کے ساتھ مل کر اس کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے۔

ردم Rhythm (آہنگ) کیا ہے؟ یہ آوازوں کے سلسلے کا نام ہے جن کی تکرار اور ترتیب و ترکیب کسی نفسیاتی (جذباتی + روحانی) اُصول پر ہو — " ایک اور تعریف یہ ہے کہ یہ آوازوں اور ان کے درمیانی وقفوں کی تکرار اور ان کے مدوجزر کا نام ہے جس کے زیر و بم یا رفتار و تکرار میں سننے والے کو اپنی کسی روحانی آرزو کی تکمیل کا احساس ہوتا ہے اور وہ اس سے مسحور ہو جاتا ہے۔

آہنگ ایک ذوقی اور وجدانی مسئلہ ہے —، عالموں نے اسے عروض کی بحور اور موسیقی کی سروں میں مقید کرنے کی کوشش کی ہے مگر آہنگ کو ان محدود پیمانوں میں مقید نہیں کیا جا سکتا —، یہ خیال بھی غلط ہے کہ آہنگ صرف شاعری میں ہوتا ہے — آہنگ نثر میں بھی ہوتا ہے بلکہ خود گفتگو میں —، بلکہ کائنات کے مظاہر مختلفہ میں بھی (مثلاً صبح و شام کا آنا اور جانا — دھوپ اور چھاؤں کا آنا اور جانا، موسموں کا آنا اور جانا، جانا اور آنا وغیرہ وغیرہ یہ سب ایک آہنگ رکھتے ہیں)

آہنگ کے دو بنیادی اُصول ہیں۔ آواز اور وقفہ، آواز کا چڑھاؤ اور دباؤ، وقفے کے لمحات اور وقفوں کی نوعیت، ——

آوازوں میں چڑھاؤ اور اُتار حروف علت، (ا، ی، و اور ان کے قائم مقام فتحہ، کسرہ اور ضمہ سے —— اور کھچی ہوئی الف (ممدودہ)، کھڑی زبر، کھڑی زیر اور لمبی ضمہ —— تشدید وغیرہ سے متعین ہوتا ہے۔

آہنگ پورے شعر اور نظم یا پورے پیراگراف یا پورے باب سے متعین ہوتا ہے —— جزوی آہنگ بے لطف ہوتا ہے، اسے آہنگ ناقص کہنا چاہیے۔ آہنگ ایک مکمل ترکیب اصوات کا نام ہے۔ رکرٹ نے اپنی کتاب میں آہنگ کی صورتوں اور ترکیبوں کا مفصل تجزیہ کیا ہے۔ وہ ساری تفصیل اس مضمون میں منتقل نہیں ہو سکتی۔ قارئین اس کے لئے اصلی کتاب ملاحظہ فرمائیں۔ البتہ اس کے سلسلے میں میں اپنی یادداشتوں کا خلاصہ پیش کر دیتا ہوں۔

یادداشت: (ا) آہنگ کا اظہار جب تکرار الفاظ اور تکرار حروف کی صورت میں ہوتا ہے تو اسے آہنگ واضح کہتے ہیں۔

مثلاً میر کے اس شعر میں:۔

پَتّا پَتّا بُوٹا بُوٹا حَال ہَمارا جَانے ہے

جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو بسارا جانے ہے

اب نقطوں اور لکیروں (۔ خطی علامتوں) میں اس کی شکل یہ ہو گی:

۔۔ ا ا ا ۔ ۔ ا ا ۔ ا ا ۔ ا ا ۔ ا —— ا —— ا ——

۔۔ ا ا ا ۔ ۔ ا ۔ ا —— ا —— ۔ ا ۔ ۔ ——

اس شکل میں آوازوں کی شکلوں میں ایک خاص قسم کی تکرار ہے جو واضح ہے۔ اس میں کھڑی الفیں مصرعہ اول میں ہیں۔ اور چند ضمہ ہیں، اور پانچ الٹی پیشیں (اور چند کھڑی الفیں) مصرعہ ثانی میں ہیں۔ اس سے آہنگ کی ترکیب کا خود بخود اندازہ ہو جاتا ہے۔

میر تقی میر کی شاعری میں، لمبی بحور والی غزلیات میں آہنگ واضح کا غلبہ ہے اور اس پر مستزاد یہ ہے کہ یہ آہنگ، روح معانی سے ہم آہنگ بھی ہے۔ مصرعہ اول (مذکورہ) میں شاعر شکایت کناں ہے اس کی آواز بار بار بلند ہوتی ہے جو اس کی شکایت کے لہجے کا اظہار کرتی ہے۔ مصرعہ ثانی میں دل شکستگی کا غلبہ ہے اس میں آواز مغلوب ہے جو یائے مجہول کی شکل اختیار کر رہی ہے —— مذکورہ شعر اس تشریح کے بعد پھر پڑھا جائے تو شاید

بہتر معانی و اثرات کا حامل نظر آئے گا:

پَتَّا پَتَّا بُوٹا بُوٹا حَال ہمارا جانے ہے

اس میں الف، آواز کے چڑھاؤ کا اظہار کر رہی ہے۔

جانے نہ جانے گُل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

اس میں مغلوب (مجہول) آوازیں دل شکستگی کا اظہار کر رہی ہیں۔

آوازوں کے یہ فردیے، مرکب آوازوں کے سلسلوں میں تبدیل ہو کر شعر کا مجموعی آہنگ بناتے ہیں۔ مذکورہ شعر میں مرکب سلسلہ اصوات کی صورت بھی واضح ہے آہنگ کے اجزائے مقطع کی صورت یہ ہے۔

پتا پتا | بوٹا بوٹا | حال ہمارا | جانے ہےا

جانے، نہ جانے/گل ہی نہ جانے/باغ تو سارا/جانے ہے

یہ تقطیع عروض کے اصول پر نہیں۔ ایک عام قاری کے پڑھنے کے اسلوب کے مطابق ہے۔

واضح آہنگ کی ایک مثال حافظ کے ان اشعار میں بھی ہے:

(۱) روزگارے است کہ مرا نگراں می داری

ہمہ را نعرہ زناں جامہ دراں می داری

(۲) حوریاں رقص کناں نعرہ مستانہ زدند

آسماں بار امانت نتوانست کشید

قرعۂ فال بنام من دیوانہ زدند

اس میں ہم جنس اصوات کی صورتیں واضح ہیں —، مجاز لکھنوی کا ایک شعر ہے:

مجھے/پینے دے پینے دے/کہ تیرے جام لعلیں میں

ابھی کچھ اور ہے/کچھ اور ہے/کچھ اور ہے/ساقی

اس مثال میں اصوات ہی کی نہیں الفاظ کی بھی تکرار ہے جو ایک واضح صورت اختیار کرتی ہے۔

غیر واضح آہنگ میں حروف و الفاظ کی رہنمائی سے زیادہ حرکات ہی آہنگ کی

ترتیب و ترکیب میں مؤثر کردار ادا کرتی ہیں۔ یہ متجانس بھی ہو سکتی ہے یعنی ہم جنس حرکت کا غلبہ ہو سکتا ہے۔ مثلاً

ع میں پائمالِ غمزۂ چشمِ کبود تھا (غالب)

ع موجِ سرابِ دشتِ وفا کا نہ پوچھ حال (غالب)

ع وسعتِ جیبِ جنونِ تپشِ دل مت پوچھ
محملِ دشت بدوشِ رمِ نخچیر آیا (غالب)

اسے فن کی زبان میں توالیٔ اضافات کہتے ہیں۔

غیر واضح آہنگ متخالف بھی ہو سکتا ہے — یعنی حرکات میں کبھی زیر کبھی ضمہ — مگر بہ تکرار:

رات وہ آئے ہے پئے ساتھ رقیب کو لیے
آئیں وہ یاں خدا کرے پر نہ خدا کرے کہ یوں

آہنگ سادہ بھی ہو سکتا ہے اور پیچیدہ بھی — مگر مجموعی تاثر ایک خاص معنی کا حامل ہوتا ہے، آہنگ ممدود بھی ہوتا ہے، اور محدود بھی —، اور مطول بھی اور مختصر بھی — اور یہ سب انسانی وقتی مزاج کے مطابق ہوتا ہے۔

یادداشت: عروض میں وزن کی جتنی بحث ہے اس کا تعلق اُصولاً منفرد اشعار سے ہے — چونکہ ہماری زبانوں میں قصیدہ و غزل مفرد اشعار کی اساس پر قائم ہے — اسی طرح مثنوی کہ اس میں سیکڑوں اشعار، مفرد شعر کے وزن کے پابند ہیں اس لیے ہمارا عروض نظم جدید کے طویل مرکب سالم آہنگ سے بے خبر ہے۔ اسی طرح نثری آہنگ کا بھی کچھ زیادہ لحاظ نہیں، ہمارے علما نے یہ سارا قصہ وزن حقیقی اور وزن غیر حقیقی میں تقسیم کر کے ٹال دیا ہے۔

آہنگ دراصل موسیقی کا دوسرا نام ہے مگر شعری موسیقی میں الفاظ کے تقدس کا بڑا تحفظ کیا جاتا ہے اور اس تقدس کا قانون، قانون عروضی ہے — موسیقی کا قانون محض آواز ہے اور آواز الفاظ کی محتاج نہیں — اس لیے موسیقی جب الفاظ میں ڈھلتی ہے تو یا اسے الفاظ سے دب کر چلنا پڑتا ہے یا الفاظ کو موسیقی کی خاطر دب کر۔ اس سے معلوم ہوا کہ عروض نے صرف حقیقی موسیقی کو پابند کرنے کی کوشش کی ہے — لیکن یہ یاد رہے کہ حقیقی موسیقی قانون آواز کی تابع تو ہے قانون عروض کی تابع نہیں۔

اگر مقصود آہنگ ہے تو اسے قانون عروض سے مقید نہیں کیا جا سکتا — یعنی موجودہ عروض، آہنگ کی حد آخر اور اس پر حرف آخر نہیں۔ طبع انسانی اور ذوق انسانی کی بے کراں وسعتوں میں آہنگ کی لاتعداد صورتیں ہیں جو کسی بھی وقت ظہور میں آ سکتی ہیں، یہی وجہ ہے کہ نظم جدید کے ان اسالیب کو بھی ماننا پڑتا ہے جن میں عروضی وزن موجود نہیں۔

یوں نظم جدید کے اسالیب کی آڑ میں ناقص اختراعات کی اجازت نہیں دی جا سکتی۔

یادداشت: کسی نظم کا آہنگ اس کے ایک ایک مصرعے سے متعین نہیں ہوتا۔ ان مصرعوں کا کوئی وزن (جزوی) تو ہو سکتا ہے لیکن آہنگ پوری نظم یا اس کے ایک ایک پورے بند سے مرتب ہوتا ہے — اگر نظم کئی بندوں پر مشتمل ہے تو ساری نظم کا بھی ایک مجموعی آہنگ ہو گا۔

شاعری میں آہنگ، موڈ اور روح معانی (خیال) کے مطابق ہوتا ہے اور نظموں میں خیال کے اُتار چڑھاؤ، لطافت اور شدت کے مطابق پھیلتا سکڑتا اور گھٹتا بڑھتا ہے خصوصاً تلازمہ خیال کے رد و بدل اور دھوپ چھاؤں کی نسبت سے سبک خرام یا تیز رو ہوتا ہے —، جس طرح موسیقی کے مختلف رنگ، جذبوں کے مختلف رنگوں کا اظہار کرتے ہیں — اسی طرح شعری موسیقی بھی مختلف قسم کے جذبوں کا اظہار کرتی ہے — اور ہماری شاعری میں بھی نشاط و غم، اندوہ و حرمان، انبساط و دل شکستگی کی بحور مختلف ہیں۔ میر تقی میر کی مثنویات اور میر حسن کی مثنوی سحرالبیان میں فرق واضح ہے۔ اسی طرح مختلف اصناف بھی کسی نہ کسی مخصوص آہنگ کی تابع ہوتی ہیں مثلاً گیت کی صنف مختلف عروضی اوزان میں آ سکتی ہے مگر اس کا آہنگ ایک خاص موڈ کے زیر اثر قائم ہوتا ہے۔ اسی طرح انگریزی میں تو نظموں کی مختلف قسموں کے نام ہی بحور کے نام پر رکھے گئے ہیں۔

یادداشت: نثر کا آہنگ ان مطالب کی بنا پر متعین ہوتا ہے جو انشاپرداز کے مدنظر ہیں۔ جذباتی نثر، استدلالیہ نثر، وضاحتی نثر، بیانیہ نثر — ان سب اقسام کا آہنگ جدا ہوتا ہے — یہ آہنگ پورے پورے پیراگرافوں میں ظاہر ہوتا ہے — اور آہنگ کے اندرونی ٹکڑوں میں بھی نمودار ہوتا ہے۔

[میں نے نثری آہنگ کی کچھ تقطیع اپنے مضمون "شبلی کے اسلوب بیان" میں کی ہے۔ اسی طرح اپنے مضمون اقبال کی نثر — اور اپنی کتاب "میر امن سے عبدالحق تک" کے دیباچے میں کی ہے۔ قارئین کو دلچسپی ہو تو ان تحریروں کو ملاحظہ فرمائیں۔]

الفاظ یا دود شعلۂ آواز

یادداشت : آہنگ (Rhythm) پر جو کچھ لکھا جا چکا ہے اس کے باوجود، اپنی شاعری کے حوالے سے یہ ذکر کرنا باقی ہے کہ شاعری میں بحور و اوزان کے علاوہ آہنگ آفرینی کے دو داخلی ذریعے اور بھی ہیں۔ مشرقی (اسلامی) تصور شعر کی رو سے، وزن شعر کے لیے ناگزیر ہے (اگرچہ جدید نقطۂ نظر یہ کہتا ہے کہ وزن کو تسلیم کیا جا سکتا ہے مگر وزن مروجہ عروضی بحور ہی میں کیوں محصور کر لیا جائے۔ طبع انسانی اور ذوق انسانی وزن کی لاتعداد صورتوں کو وجود میں لا سکتا ہے — اور وزن ایسا بھی ہو سکتا ہے جو محض خیالی اور ذوقی یعنی انفرادی ذوق کے تابع ہو جسے شاعر خود محسوس کرے خواہ دوسرا کوئی بھی نہ کرے، وزن ہے) — بہرحال ہمارے مروجہ تصورات و عقائد کی رو سے وزن، شعر کے لیے لازمی ہے۔ مگر شعر کے آہنگ میں دو مزید داخلی ذریعے بھی کار فرما ہوتے ہیں۔ اول قافیہ دوم ردیف۔ بعض لوگ ردیف کو ضروری نہیں سمجھتے اور شاید درست بھی ہے) لیکن ایک گروہ ایسا بھی ہے جو قافیہ کو بھی ضروری نہیں سمجھتا۔ لیکن یہ یقینی ہے کہ قافیہ ایضاح معنی کا ذریعہ بنتا ہے، آہنگ کا بھی ایک مقام ہے (اور اس کے فوائد پر مولانا عبدالسلام ندوی شعرالہند میں اور شمس العلماء مولوی عبدالرحمٰن دہلوی مراۃ الشعر میں بہت کچھ لکھ چکے ہیں)۔

مجھے یہاں آہنگ کے سلسلے میں ردیف کے بارے میں کچھ کہنا ہے۔ ردیف غزل کی شاعری میں وحدت مضمون کا ایک وسیلہ ہے —، غزل جیسی یک رنگ اور یکساں شاعری میں (جس کی یکسانی اکثر اوقات اکتا دینے والی ہوتی ہے) ردیف کی صورتوں کا فرق اور تنوع، بڑی تازگی پیدا کر دیتا ہے —، غزل میں ردیفوں کا آہنگ ایک مجلسی رد عمل

رکھتا ہے اور فرحت و ولولہ و جوش پیدا کرتا ہے —، ردیف کا طول و اختصار بعض ادوار کی اجتماعی روحانی و نفسیاتی کیفیتوں کا آئینہ دار ہوتا ہے، جہاں ردیف کا اختصار سنجیدہ غور و فکر کی فضا پیدا کرتا ہے وہاں ردیف کا طول، کھلی پرجوش فضا کی ترجمانی کرتا ہے — اور یہ بھی شاعر کے مختلف موڈوں اور مختلف ادوار کے اجتماعی مزاج کے تابع ہوتا ہے — آخر مناجات و زمزمہ، نشید نشاط، نوحۂ غم اور فریاد کی لے میں (صوتی اعتبار سے بھی) کچھ فرق ہونا تو چاہیے۔

یہ طے ہے کہ شعر میں حروف کی آوازوں سے بڑی تاثیر پیدا ہوتی ہے۔ یہ آوازیں یا تو معنی کی طرف رہنمائی کرتی ہیں یا معلوم معانی کی تائید و وضاحت اور شعر یا نظم کی مجموعی داخلی فضا کی خارجی تشکیل کرتی ہیں۔

انگریزی میں (رکرٹ کے الفاظ میں) اسے Tone Colour یا Tone Pattern کہتے ہیں۔ رکرٹ نے کہا ہے:

"Search for the many devices of tone colour in good writings is the most fruitful means of getting at the secrets of style."

(حروف کی صوتی تشکیل کا تجزیہ، کسی اسلوب کے خصائص و محاسن تک پہنچنے کا بہترین ذریعہ ہے)

رکرٹ نے اس سلسلے میں انگریزی زبان کے علاوہ یونانی اور لاطینی زبانوں کی صوتی اشکال یا صورتوں کی عمدہ بحث کی ہے اس میں چند صورتوں کا خاص ذکر کیا ہے۔ (۱) تکرار الفاظ (۲) تکرار سلسلہ الفاظ (۳) قافیہ (۴) ابتدائی حروف میں تجنیس (۵) حروف علت کی تکرار (۶) حروف صحیح کی تکرار (۷) ایک حرف علت ایک حرف صحیح — اس تبادل کے اصول پر تکرار —، غرض تکرار حروف ہم جنس بڑا اثر آفرین وسیلہ ہے۔ رکرٹ نے لکھا ہے کہ نظم کی طرح نثر میں بھی یہ تکرار مفید معنی ہوتی ہے —، تکرار کی دو واضح صورتوں کے نام یہ ہیں:

(۱) Alliteration = حرف آغاز کی تکرار

(۲) Consonance = حرف صحیح کی تکرار جو حروف علت میں گھرا ہوا ہے۔

(۳) Assonance = حرف علت کی تکرار جو مختلف حروف صحیح میں گھرا ہوا

اس کے بعد Alliteration کی چھ ساخت قسموں کا ذکر کر کے مثالیں دی ہیں۔

یادداشت: رکرٹ نے جو کچھ لکھا ہے انگریزی زبان کے حوالے سے لکھا ہے
اس موضوع پر اردو فارسی کے حوالے سے بھی عمدہ گفتگو ہو سکتی ہے۔

رکرٹ نے تکرار حرفی و صوتی کے بارے میں جو کچھ کہا ہے اسے اگر اپنے علم
بدیع کے حوالے سے دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ سب اقسام صنائع لفظی میں صنعت
تجنیس کے ضمن میں آجاتی ہے۔ تجنیس تام، تجنیس محرف اور اس کی دوسری اقسام اسی
مقصد کو ظاہر کرتی ہیں۔

یہ سب درست ہے لیکن رکرٹ نے حروف کی صوتی قیمتوں کا ذکر نہیں کیا، نہ ان
میں سے ہر ایک کی مختلف نفسی کیفیتوں کی ترجمانی کا تذکرہ کیا ہے۔ اور ذکر کیا بھی ہوتا تو
شاید اردو فارسی والوں کے لیے زیادہ مفید نہ ہوتا۔ میں عربی کے بارے میں کچھ نہیں کہہ
سکتا کیونکہ میں نے عربی شاعری کا بھی تجزیہ نہیں کیا لیکن یہ جانتا ہوں کہ اردو فارسی ادب
میں بعض حروف بعض خاص انسانی یا شخصیاتی مزاج کا پتہ دیتے ہیں۔

مثال کے طور پر س، س اور ش کو لیجیے۔ جہاں س سکوت، خاموشی، دم بخود
ہونے، مہر بلب ہونے، زیر لب بات کرنے کی فضا کو ظاہر کرتا ہے وہاں ش، جوش و خروش
و نشاط و فراوانی و ہنگامہ و ولولہ کا اظہار کرتا ہے۔

س کی سکوت طلب کیفیت کا اظہار غالب کے اس شعر میں دیکھیے:

یارب اپنے وصال سے کیونکر
مٹ سکے دل سے داغ ہجراں کا

اگر س کی تکرار پر غور کیا جائے تو صاف واضح ہو جائے گا کہ شاعر شکایت سکوت
طلب کا اظہار کر رہا ہے۔ اسی طرح میر تقی میر کا یہ شعر دیکھیے:

سرہانے میر کے آہستہ بولو
ابھی ٹک روتے روتے سو گیا ہے

مگر سودا نے اپنے مزاج کے مطابق یوں کہا:

سودا کے جو بالیں پہ اٹھا شور قیامت
خدام ادب بولے ابھی آنکھ لگی ہے

اس شعر میں تکرار حروف نہیں مگر اس میں ٹھ، ش، ق اور خ کی کرخت آوازیں، ہنگامہ و محشر کے شور و غوغا کا اظہار کر رہی ہیں۔

اس سلسلے میں بہترین مثال علامہ اقبال کی نظم دریائے نیکر کی ایک شام ہے۔ اس نظم میں سکون کی پوری فضا حروف کی تشکیل ہی نے قائم کر دی ہے۔ اور س کے غلبے نے سنسناہٹ، خاموشی اور ہول پیدا کرنے والے سکوت کا سماں باندھا ہوا ہے۔

میں نے Tone Colour کے معیار سے میر تقی میر کی شاعری کا مطالعہ کیا ہے، (قارئین چاہیں تو میری کتاب نقد میر میں مضمون "میر کا انداز" مطالعہ فرمالیں)۔

میرا خیال ہے کہ میر صوتی تشکیل کا عظیم فن کار تھا۔ اس کے حروف، اس کی روحانی داخلی کیفیتوں کا اظہار کرتے ہیں۔ میر کو ک، گ، ر اور م کے حروف سے خاص محبت ہوتی ہے۔ ایک شعر ملاحظہ ہو:

ایک محروم ہمیں میر چلے دنیا سے
ورنہ اَوروں کو زمانے نے دیا کیا کیا کچھ

مندرجہ ذیل شعر کا موڈ خود اس کے نمایاں حروف سے ظاہر ہو جاتا ہے:

سخت کافر تھا جس نے پہلے میر مذہب عشق اختیار کیا

سخت، کافر، مذہب، عشق، اختیار کیا ان حروف شعر کی صوتی فضا نے احتجاج اور غیظ و غضب کی کیفیت پیدا کر رکھی ہے۔

یادداشت: میں نے شبلی کے اسلوب کا بھی اسی اصول کے تحت تجزیہ کیا ہے، شبلی کے یہاں تکرار الفاظ و حروف نہ صرف مفرد فقروں میں ایک معنی پیدا کرتی ہے بلکہ پیراگرافوں کی ساری صوتی تشکیل معنوی یونٹ مرتب کرتی جاتی ہے (ملاحظہ ہو میرا مضمون "شبلی کا اسلوب بیان" میری کتاب "سرسید اور ان کے رفقا کی نثر" میں۔

یادداشت: میں نے اکثر غور کیا کہ غالب کو ظہوری کی کیا ادا پسند آئی کہ اس کی زلہ برداری تک کا اعتراف کر لیا۔

زلہ بردار ظہوری باش غالب بحث چیست
در سخن درویشئے باید نہ دکان دارے

بہت کھوج لگایا بہت پڑھا۔ ظہوری پر بہت وقت صرف کیا تو معلوم ہوا کہ غالب کو ظہوری کی نثر کے علاوہ، اس کا ساقی نامہ عزیز تھا وہ بھی اس لیے کہ اس میں صنعت گری

اور تجمل کا پورا پورا اہتمام ہے — اور آگے بڑھ کر دیکھا تو تجمل (جمال آفرینی) کی یہ صورت ان کی غزل میں بھی موجود ہے اور اس میں دیگر صنائع کے علاوہ تکرار حروف و الفاظ کی خاص کوششیں ہر جگہ نظر آتی ہیں۔

ظہوری کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

خون می چکد بخاک و جنون جوش می زند
از خنجر بلا دل شیدا شگافتیم

اس شعر میں خون اور خاک اور خنجر کی خ، اس کے بعد جنون اور جوش کا ج، اس کے بعد جوش، شیدا اور شگافتیم کی ش —، کیا یہ فضا ظاہر نہیں کرتی کہ شاعر، جوش و ولولہ طبیعت کا پُر خروش اظہار کر رہا ہے — اور یوں ردیف شگافتیم بھی اپنی جگہ معنی آفرین ہے:

ایک اور شعر دیکھیے:

زور نگاہ بیں کہ بہنگامہ وصال
صدصف نگہ ز شوق تماشا شگافتیم

اس شعر کے الفاظ خود بول رہے ہیں کہ شاعر جوش انگیزی کر رہا ہے؟ بہرحال ظہوری کا مطالعہ اس نقطۂ نگاہ سے نتیجہ خیز ثابت ہوا ہے۔

یادداشت: میں جس زمانے میں مثنوی سحرالبیان کا درس دیتا تھا میں نے اس مثنوی کا بھی صوتی تجزیہ کیا تھا۔ جہاں بدر منیر سے ملاقات کا سماں کھینچا گیا ہے وہاں میر حسن نے ب اور م کے حروف سے فضا کی تشکیل کی ہے۔ یہ دونوں حروف دونوں لبوں کے باہم ملنے سے ادا ہوتے ہیں اس لیے ملاقات کے اظہار کے لیے از حد موزوں ہیں۔

گر بہ معنی نہ رسی جلوہ صورت چہ کم است!

ادب کے عناصر میں معنی اور صورت کا ذکر آچکا ہے مگر واقعہ یہ ہے کہ ہیئت (صورت) یا فارم کے مطالعہ میں مجھے بڑی پریشانی ہوئی۔ اس سلسلے میں مختلف مصنفوں کو پڑھا۔ ہر جگہ فارم کی تشریح مختلف پائی اِدھر اپنے اَدبوں میں فارم کا قصہ ہی جدا ہے۔ کہیں یہ فارم مصرعوں کی تعداد اور عروضی بحر کی بنا پر ہے مثلاً رباعی میں، کہیں ردیف بندی پر منحصر ہے مثلاً غزل میں، کہیں مضمون کی نوعیت پر ہے، مثلاً قصیدہ و مرثیہ کے موضوع پر — ، اس افراتفری سے طبیعت بہت گھبرائی اور جستجو ہوئی کہ فارم کے کچھ مرکزی اُصول دریافت کیے جائیں جو مشرقی اور مغربی اَدبوں پر یکساں (یا تقریباً یکساں) حاوی ہو سکیں۔

اس سلسلے میں بہت سی کتابیں پڑھیں۔ ان سب کی فہرست بے ضرورت ہے، جن کتابوں کے مضمون کو میں اچھی طرح سمجھ سکا ان میں ایک W.P.Ker کی کتاب Form and Style in Poetry اور دوسری Harold Westen کی کتاب Form in Literature ہے۔

Ker نے لکھا ہے کہ شاعری میں فارم کے دو تین معنی ہیں: (۱) عروضی ڈھانچا (۲) نظم کی خارجی ساخت (۳) داخلی شیرازہ بندی مگر ان کو الگ الگ دیکھنے سے بہت سے اشکالات پیدا ہوتے ہیں۔ فارم ان سب کے مجموعے کا نام ہے۔

مصنف نے بجا طور سے لکھا ہے کہ "فارم" کا لفظ نیچر کی طرح نہایت مبہم اور مختلف المعانی ہے اور "خطرناک حد تک" ناقابل گرفت

اس کے بعد مصنف نے لکھا ہے کہ فارم صرف عروضی شکل اور اشعار اور مصرعوں کی تعداد تک محدود نہیں۔ بلکہ فارم اس داخلی شیرازہ بندی پر موقوف ہے جو مواد

کی اندرونی تشکیل کرتی ہے۔

کہنے کو مواد (Matter) ہیئت سے مختلف شے ہے مگر غور سے دیکھا جائے تو ہیئت کا مسئلہ دور تک مواد کے اندر چلا جاتا ہے۔ مثال اس کی جسم انسانی کی سی ہے۔ سب سے پہلے انسان کی، سامنے سامنے کی شکل آتی ہے مگر کون نہیں جانتا کہ اس جلد کے پیچھے گوشت بھی ہے۔ اور گوشت کو سہارا دینے کے لیے وہ ہڈیاں بھی ہیں جو سراپا انسانی ڈھانچے کو تھامے ہوئے ہیں۔ اس سارے سلسلے کے باہم پیوستہ ہونے سے وہ مکمل صورت پیدا ہوتی ہے جسے انسان کہتے ہیں۔ اب سوال یہ ہے کہ کیا ادبی ہیئت صرف سامنے کی شکل ہے؟ یا اس کے پیچھے کا گوشت بھی اس میں حصہ لے رہا ہے اور کیا وہ ہڈیاں بھی ہیں جن سے یہ ساری صورت ظہور میں آئی ہے۔

فنی (اور شعری) ہیئت کا بھی یہی حال ہے۔ ہیئت کی تشکیلی ضرورتیں مواد کے اندر بھی دور تک جا پہنچتی ہیں۔

Ker نے ملٹن کی نظم "فردوس گم گشتہ" کے حوالے سے لکھا ہے کہ اس نظم کا مواد وہ کہانی ہے جو بیان ہوئی ہے (اور یہ کہانی وہ ہے جسے ہر کوئی بیان کر سکتا ہے) مگر اس نظم کی فارم، ملٹن کا مخصوص انداز تشکیل اور انداز اظہار ہے جو ملٹن ہی سے مخصوص ہے اور اگر کوئی اور بیان کرتا تو مختلف طرح سے بیان کرتا۔ فارم اس سکیم (یا طرز استدلال argument) کا نام ہے جو شاعر سے (یا ادیب) سے مخصوص ہے۔

اس مصنف کی رائے یہ ہے کہ فارم وہ نہیں جو سامنے سامنے کسی کو نظر آتی ہے بلکہ وہ اصلی سکیم یا صورت ذہنیہ ہے جس سے شاعر نے تشکیل کا آغاز کیا۔

[**یادداشت:** اگر اپنی اصطلاحوں میں بات کی جائے تو یوں کہیں گے کہ صورت ذہنیہ سے لے کر صورت نوعیہ جسمیہ تک جو کچھ ہے فارم ہے۔ اصل وہ جذباتی تحریک ہے جس نے ادیب یا شاعر کو کچھ لکھنے پر مجبور کیا۔ اس کے بعد کی ہر شے خواہ اسے آپ ہیولیٰ مواد ہی کہہ لیں، ہیئت یا فارم کا حصہ ہے۔ کسی نظم یا افسانے کے ابتدائی پلان سے لے کر اس کے اندر کے واقعات اور ان کے نشیب و فراز تک، اس کی ابتدا وسط اور انجام تک کے جملہ مراحل کی سکیم فارم ہی ہے۔

اس کا مطلب یہ ہوا کہ خود زبان، اور الفاظ اور طرز بیان وغیرہ بھی فارم میں شامل

بہرحال Ker کے خیال میں یہ سب کچھ فارم میں شامل ہے۔ اس کے نزدیک از ابتدا تا انتہا جو شے بھی پلاننگ اور تشکیل میں مدد دیتی ہے اسے فارم ہی کہیں گے۔ اس لحاظ سے "بے صورت" وہ ادب پارہ ہو گا جس کا پلاننگ اصل جذبہ محرکہ کے مطابق نہ ہو گا۔ مصنف نے نتیجہ نکالا ہے کہ "Poetry in one sense is all form" اور پھر کہا کہ Matter passes into form, and if one is seperated from the other, there will be no "Paradise Lost" اور خلاصہ ساری بات کا یہ ہے کہ فارم تنہا ظاہری شکل نہیں بلکہ۔ (۱) کہانی یا اندر کا سلسلہ خیال (۲) اندر کی منطقی شیرازہ بندی (۳) روح فکر (۴) موسیقی (۵) صنعت گری وغیرہ وغیرہ یہ سب کچھ فارم ہے۔

[یادداشت: مصنف کے ان خیالات سے مزید پریشانی ہوئی ہے۔ اس کا تو مطلب یہ ہوا کہ ادب میں مواد بذات خود کوئی شے نہیں۔ ادب سراپا فارم یا ہیئت کا نام ہوا۔ جب ابتدائی صورت ذہنی سے لے کر اختتام تک الفاظ، پیراگراف، اندر کا استدلال اور عروضی ساخت اور تشکیل تک سب کچھ فارم ہے تو مواد یا معنی تو صرف اڑتا ہوا جذبہ یا خیال ہوا جو ایک لمحہ بھر کے لیے دل کے تاروں کو چھیڑ گیا اور غائب ہو گیا۔ پھر کیا یہ سب کچھ سچ ہے ؟]

شاید میرے جیسوں کی تسلی کے لیے اس مصنف نے یہ بھی لکھ دیا ہے کہ فارم کی یہ مطلق تشریح ہے۔ فارم کی اضافی یا ضمنی تشریح بھی ممکن ہے۔ اور وہ یوں کہ شاعرانہ فارم کو منطقی فارم سے جدا کر دیا جائے۔ یعنی معنی کے سلسلے کو، تشکیل کے سلسلے سے جدا کر کے دیکھ لیا جائے۔ مثلاً خاص بحور یا خاص نغمیہ شکلوں کو مثلاً رزمیہ ڈراما وغیرہ میں ادب پارے کی شکل صاف نظر آ جاتی ہے اسے اضافی طور سے خارجی فارم کہہ لیجئے اور مواد کے ہیر پھیر کو داخلی فارم کہہ لیجئے یا معنی قرار دے لیجئے۔

ظاہر ہے کہ یہ محض میرے جیسوں کی تسلی کے لیے ہے ورنہ اس مصنف کی نظر میں، مواد اور شکل یا فارم کو ایک دوسرے سے جدا کیا ہی نہیں جا سکتا۔ اس طرح سوچا جائے تو یہ سب کچھ اس اصل جذبہ محرکہ ہی کا کرشمہ ہے اور اس طرح جذبۂ محرکہ بھی فارم کا حصہ بن جاتا ہے کیونکہ خاص فارم خاص جذبۂ محرکہ کے ساتھ لازم ملزوم ہے۔

[یادداشت: میں نے فارم یا ہیئت کے موضوع پر اپنے ایک طویل مضمون "ہیئت کا سوال" میں مفصل بحث کی ہے جو میری کتاب مباحث میں بھی چھپ چکا ہے]

دوسرے مصنف ہیرلڈ وسٹن نے Form in Literature میں معتدل نقطہ نظر اختیار کیا ہے۔ اس نے سب بحثوں کے بعد یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ہیئت کا مسئلہ اَدب پارے کی وحدت کا مسئلہ ہے۔ جہاں وحدت نہیں وہاں ہیئت نہیں اور جہاں ہیئت نہیں وہاں خیال یا تجربے کا خلوص مشکوک ہو گا۔ اس کے علاوہ اس مصنف کی رائے میں فارم کا معاملہ ذوقی ہے، کسی مجموعہ قواعد و قوانین یا ضابطے پر اس کا انحصار نہیں۔

شاعری کیا ہے؟

الہام؟ فن؟ نقالی؟ صنعت گری؟ چاکری؟ پروپاگنڈا؟

نیو بولٹ کی کتاب New Study of English Poetry کہنے کو (گو عملی طور پر بھی) انگریزی شاعری کی شناخت کے مقصد سے لکھی گئی ہے مگر افادی حد تک اور اصولی طور پر فن شعر کے جملہ مبانی و قواعد کی بحث بھی کرتی ہے۔ میں جاننا چاہتا تھا کہ انگریزی شاعری کے اصول مطالعہ کیا ہیں۔ مگر مطالعہ کے بعد پتہ چلا کہ یہ کتاب ہر شاعری کے مطالعہ کے لیے مفید ہے۔

بحثیں بہت ہیں جن میں چھ عنوانوں کے تحت عمدہ گفتگو کی گئی ہے۔ عنوان کچھ اس طرح کے ہیں (۱) شاعری کیا ہے؟ (۲)اس کی قدر و قیمت کیا ہے؟ (-) کیا اس کی پسندیدگی کا باعث اس کے اثرات ہیں یا شاعری برائے شاعری کے اصول پر ہے؟ (۴) کیا اس کا تعلق زندگی سے کچھ ہے؟ (۵) دوسرے فنون، سائنس اور مذہب اور اخلاق سے بھی اس کا کچھ تعلق ہے یا نہیں؟ (۶) اس کے بنیادی عناصر کیا ہیں؟ یہی اس کے بڑے عنوان ہیں۔

شاعری کیا ہے؟ اس کا سادہ جواب دیا ہے کہ یہ فن ہے، فن کیا ہے؟ اس کا سادہ جواب دیا ہے: اظہار —، پھر اظہار کی تشریح کی ہے: یہ نفس انسانی کا وہ خاص عمل ہے جس کے ذریعے شاعر احساس کے کسی لمحے کو اخذ کرلیتا ہے اور اسے ایک صورت (ہیئت اور شکل) عطا کر دیتا ہے [میں نے انگریزی لفظ فارم کا ترجمہ اکثر ہیئت کیا ہے مگر مجھے لفظ 'صورت' بھی اچھا لگتا ہے البتہ شکل، ہلکا لفظ ہے کیونکہ شکل صرف ظاہری خاکے کو کہا جا

سکتا ہے اور ہیئت و صورت میں ڈھانچے کے اندر کا گوشت پوست بھی شامل ہے | شاعری کی تعریف فن کے حوالے سے کرنے کے بعد مصنف کو خیال گزرا کہ شاعری صرف ہیئت اور صورت کا نام نہیں، نہ یہ محض احساس کا کاروبار ہے اس لیے اس نے ایک اور تعریف بھی دی ہے اور کہا ہے "کہ شاعری 'وجدان' کو لفظوں کے ذریعے معرض اظہار میں لانے کا نام ہے مگر اس میں قوت عاقلہ (فکر) کا بھی عمل دخل ہوتا ہے بلکہ شاعر کا سارا علم اور اس کے حافظے میں محفوظ شدہ جملہ افکار بھی اس میں حصہ لیتے ہیں۔" اس کے بعد یہ لکھا ہے کہ "یہ وجدان کے کسی ایک پرتو کا انعکاس نہیں بلکہ انوار کے ایک پورے سلسلے کا مربوط انعکاس ہے۔" اور آخر میں شاعری کی تعریف کو جامع مانع بنانے کے لیے ایک طویل تشریحی تعریف کی ہے اور کہا ہے کہ "شاعری ایک وسیع سلسلہ عمل ہے جو بڑا ہی مالا ثروت، اور پر معانی ہے جس کے قماش میں بہت سی چیزیں بن دی جاتی ہیں ـــــ ، مثلاً تخیل میں محفوظ جملہ تصاویر اشیا، فوری طور سے موجود احساسات، اور وہ احساسات جن کی صرف یادیں باقی ہیں، ان کے علاوہ مختلف النوع افکار و خیالات جن سے شاعر کبھی متاثر یا مستفید ہوا ـــــ ، شعری عمل میں یہ سب چیزیں مل جل کر ایک "رشحہ الہام" بن جاتی ہیں ـــــ یعنی "الہامات" کی پیچ در پیچ صورتیں باہم آمیز ہو کر ایک مربوط صورت اختیار کر لیتی ہیں، ایسے انداز سے کہ شاعر کو یہ معلوم بھی نہیں ہوتا کہ وہ وسیع اور گوناگوں مرکبات سے اپنی تخلیق تیار کر رہا ہے۔

یہ جامع مانع تعریف شاعری کے جملہ مقاصد و وظائف پر حاوی ہے۔ ہیوبولٹ نے لکھا ہے کہ شاعری کے مطالعہ کے وقت شاعری کو محض اُمنگ یا مجذوب کی بڑ یا محض تفریحی عمل سمجھ کر اس پر نظر نہیں ڈالنی چاہیے بلکہ یہ سمجھ کر کہ:

(ا) یہ انسانی تاریخ کا بھی ایک حصہ ہے۔

(ب) یہ ارتقائے افکار انسانی کا بھی ایک عنصر ہے۔

(ج) یہ بعض خاص ذی احساس اور ذی شعور انسانوں کی داخلی سوانح عمری بھی ہے۔

(د) یہ فن بھی ہے [کہ تخلیق حسن اور تخلیق صورت اس کا کام ہے۔ |

(و) یہ صناعی (craft) بھی ہے کہ اس میں ضرورانہ تربیت اور صنعت گری کی بھی گنجائش ہے۔

(ز) یہ ایک مخزن اسرار بھی ہے کہ اس میں وہ بھید مخفی ہوتے ہیں جنہیں عام اگاہیں

نہیں دیکھ سکتیں۔

یادداشت: نیو بولٹ نے جو کچھ کہا ہے اس سے شاعری کا وہ تصور ہوا میں اڑ جاتا ہے کہ یہ محض نقالی ہے۔ یا محض جذبات کا موزوں اظہار ہے، یا یہ خود برائے خود ہے — ، یا شاعر کا معاشرے سے آزاد عمل ہے — ، نیو بولٹ کہہ چکا ہے کہ شاعری "اندر سے" پیدا ہوتی ہے اور ایک "امر روحانی" Intuition ہے (میں نے Intuition کا ترجمہ "امر روحانی" اس لیے کیا ہے کہ میں عام گفتار کے مطابق شاعری کو ایک قسم کا "الہام" سمجھنے کے باوجود، اسے الہام نہیں کہنا چاہتا اور اس لیے نہیں کہنا چاہتا کہ شاعر اور نبی کا فرق قائم رہے۔ یہ صحیح ہے کہ قرآن مجید میں وحی اور الہام کے عام استعمالات بھی ہیں، مگر عام انسانوں کے عام معاملات کے سلسلے میں ان الفاظ کا استعمال بعض غلط فہمیوں کا موجب بن سکتا ہے۔ خصوصاً شاعر کی "ہربات" کو الہام کہہ دینے سے جو خرابیاں پیدا ہو سکتی ہیں وہ سب کو معلوم ہیں۔ اس کے باوجود شاعری کا عمل ایک "امر روحانی" ضرور ہے — اگر شاعری امر روحانی ہے تو ظاہر ہے کہ وہ محض نقالی نہیں ہو سکتی — ، وہ "زندگی کے خام مواد" سے استفادے کے باوجود "ورائے نقالی" بھی بہت کچھ ہے — بلکہ سچ پوچھئے تو اس میں ورائے شاعری بھی بہت کچھ ہے۔ نیو بولٹ نے شاعری کے اس عمل میں تاریخ، سوانح عمری، افکار، اجتماعی تہذیب وغیرہ کو بھی شامل کر لیا ہے مگر میں سمجھتا ہوں کہ یہ سب خارجی عوامل ہیں۔ نیو بولٹ کی فہرست میں ایک داخلی چیز بھی ہے جسے وہ Mystery (اسرار، بھید) کہتا ہے اور سچ یہ ہے کہ شاعری کا صحیح عمل بھید سے کم نہیں۔ اور یہ ایسا بھید ہے جس کی صحیح تشریح ممکن نہیں۔

شاعری کو محض خارجی عوامل تک محدود کرنے والے بہت ہیں — جو لوگ کچھ آگے بڑھتے ہیں وہ زیادہ سے زیادہ یہ کہہ دیتے ہیں کہ وہ شاعری میں "حال" کی باتیں کرتے ہیں۔ اب غور فرمائیے کہ حالیت (واقعیت + حقیقت) کی سب سے آگے کی منزل تو وہی ہے جس کی نشاندھی ظہوری نے کی تھی ؎

در محبت آنچہ می گوئیم اول می کنیم
پارہ بیش است از گفتار ما کردار ما

[محبت میں ہم وہی کہتے ہیں جو پہلے کرتے ہیں، ہمارا کردار ہماری گفتار سے کچھ آگے ہے]

نہیں دیکھ سکتیں۔

یادداشت: نیو بولٹ نے جو کچھ کہا ہے اس سے شاعری کا وہ تصور ہوا میں اُڑ جاتا ہے کہ یہ محض نقالی ہے۔ یا محض جذبات کا موزوں اظہار ہے، یا یہ خود برائے خود ہے — ' یا شاعر کا معاشرے سے آزاد عمل ہے —' نیو بولٹ کہہ چکا ہے کہ شاعری "اندر سے" پیدا ہوتی ہے اور ایک "امر روحانی" Intuition ہے (میں نے Intuition کا ترجمہ "امر روحانی" اس لیے کیا ہے کہ میں عام گفتار کے مطابق شاعری کو ایک قسم کا "الہام" سمجھنے کے باوجود، اسے الہام نہیں کہنا چاہتا اور اس لیے نہیں کہنا چاہتا کہ شاعر اور نبی کا فرق قائم رہے۔ یہ صحیح ہے کہ قرآن مجید میں وحی اور الہام کے عام استعمالات بھی ہیں، مگر عام انسانوں کے عام معاملات کے سلسلے میں ان الفاظ کا استعمال بعض غلط فہمیوں کا موجب بن سکتا ہے۔ خصوصاً شاعر کی "ہربات" کو الہام کہہ دینے سے جو خرابیاں پیدا ہو سکتی ہیں وہ سب کو معلوم ہیں۔ اس کے باوجود شاعری کا عمل ایک "امر روحانی" ضرور ہے — اگر شاعری امر روحانی ہے تو ظاہر ہے کہ وہ محض نقالی نہیں ہو سکتی —' وہ "زندگی کے خام مواد" سے استفادے کے باوجود "ورائے نقالی" بھی بہت کچھ ہے — بلکہ سچ پوچھیے تو اس میں ورائے شاعری بھی بہت کچھ ہے۔ نیو بولٹ نے شاعری کے اس عمل میں تاریخ، سوانح عمری، افکار، اجتماعی تہذیب وغیرہ کو بھی شامل کر لیا ہے مگر میں سمجھتا ہوں کہ یہ سب خارجی عوامل ہیں۔ نیو بولٹ کی فہرست میں ایک داخلی چیز بھی ہے جسے وہ Mystery (اسرار، بھید) کہتا ہے اور سچ یہ ہے کہ شاعری کا صحیح عمل بھید سے کم نہیں۔ اور یہ ایسا بھید ہے جس کی صحیح تشریح ممکن نہیں۔

شاعری کو محض خارجی عوامل تک محدود کرنے والے بہت ہیں — جو لوگ کچھ آگے بڑھتے ہیں وہ زیادہ سے زیادہ یہ کہہ دیتے ہیں کہ وہ شاعری میں "حال" کی باتیں کرتے ہیں۔ اب غور فرمایئے کہ حالیت (واقعیت + حقیقت) کی سب سے آگے کی منزل تو وہی ہے جس کی نشاندھی ظہوری نے کی تھی ؂

در محبت آنچہ می گوئیم اول می کنیم
پارہ بیش است از گفتار ما کردار ما

[محبت میں ہم وہی کہتے ہیں جو پہلے کرتے ہیں، ہمارا کردار ہماری گفتار سے کچھ آگے ہے]

لیکن نظیری نے کچھ اور کہا ہے ۔

برتر از حال نظیری نکتہ ہا
گویم و از خود نیاید باورم

[میں تو "اپنے حال سے بھی برتر" کچھ نکات بیان کر رہا ہوں اور اس بیان و اظہار پر خود مجھے بھی یقین نہیں آتا کہ یہ مضامین کہاں سے آ رہے ہیں]

پھر کہا ہے ۔

تو مپندار کہ این قصہ بخود می گویم
گوش نزدیک لبم آر کہ آوازے ہست

اور ظاہر ہے کہ یہ بھی "برتر از حال" والا معاملہ ہے، جس پر بہت کچھ لکھا جا سکتا ہے مگر اس وقت اس کی گنجائش نہیں۔ اس میں کچھ شبہ نہیں کہ شاعری کی جدید مغربی تعریفوں میں بے نہایت رنگا رنگی للذا پیچیدگی پائی جاتی ہے۔ اس کا باعث یہ ہے کہ مغرب میں شاعری کو مستقل شعبہ یا وظیفہ انسانی نہیں سمجھا جاتا۔ اسے ہر دور کے "غالب علم" یا "غالب رجحان" کے تحت کسی نہ کسی دوسرے وظیفے کا خادم سمجھ لیا جاتا ہے اور اس سے اس کے مطابق تعمیل کا مطالبہ ہوتا ہے۔ کبھی یہ مطالبہ ہوتا ہے کہ اسے فلسفے کا خادم ہونا چاہیے، کبھی سائنس کا، کبھی نفسیات کا، کبھی تہذیب کا اور اب سیاسی نظریات و مفادات کا ___ ، میں "چین کے عظیم انقلاب" پر ایک کتاب پڑھ رہا تھا، مجھے اس میں یہ پڑھ کر حیرت ہوئی کہ وہاں کے عظیم مفکر، اَدب میں خلوص اور راستی کے معنی وہ نہیں لے رہے جو دنیا بھر میں مسلم ہیں بلکہ ان معنوں کو منافقت اور ریاکاری کہتے ہیں۔ ان کے نزدیک خلوص اور راستی سے مراد مطلق راستی اور خلوص نہیں بلکہ ان کا خلوص فقط یہ ہے کہ انقلاب کے لیے ہر وسیلہ عمل سے فائدہ اٹھایا جائے خواہ وہ روایتی معنوں میں سچ ہو یا جھوٹ۔ اللہ اللہ یہ زمانہ بھی دیکھنا تھا جب جھوٹ کو سچ کا منصب سرکاری طور سے عطا ہو جائے تو اس کے بعد قیامت سر پر سمجھئے۔ اب جب اَدب اور شاعری سے یہ تقاضا بھی ہونے لگے کہ وہ سچائی اور خیر کی مطلق قدروں سے انحراف کر کے گروہ اور نظریے کی پاسداری ہی کو حق اور خیر قرار دے لیں تو

وائے گر در پس امروز بود فردائے

تو کہنا یہ ہے کہ شاعری ایک مستقل عمل ہے اس میں باقی سب وظائف شامل تو ہو

سکتے ہیں مگر وہ اس کے اندر کا عنصر ناگزیر نہیں۔ شاعری کی اُمنگ سچ اور خیر ہی کے جذبے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس کے بعد جو کچھ ہے وہ شاعری کا جسم اور لباس ہے۔ یہاں بطور جملہ معترضہ عرض ہے کہ مسلمانوں کا عمل اس بارے میں یہ رہا ہے کہ شاعری کے لیے ایک "صورت" اور اس کے لسانی قالب کو بنیادی اہمیت حاصل ہے، اس التزام کے بعد مضمون کی آزادی رہی ہے مگر ایسی آزاد شعری سرگرمی میں قدر و قیمت کا سوال معاشرے کی ذہنیت کے مطابق ہوتا رہا ہے۔ یعنی معاشرہ حق اور خیر ہی کا ترجمان تھا اس لیے شاعری بھی اس کی ترجمان رہی ہے۔ اور جب شاعری کو فقط صنعت گری اور حسن تعمیر قرار دے دیا گیا تو "ورائے شاعری" کا نعرہ بلند ہوا — اور ایک برتر شاعری وجود میں آئی، بہرحال شاعری کو کسی ایک موضوع تک محدود کرنے کا عمل غیر معقول ہی سا ہے —، اگر شاعر سے نیکیوں کا مطالبہ ہے تو معاشرے میں نیکیاں پیدا کرنی چاہیں —، شاعر خود بخود، معاشرے کی روحانی کیفیتوں کو منعکس کرے گا۔ معاشرہ بد ہو اور شاعر نیک ہو، یہ محال تو نہیں مگر مستبعد ہے —، نیو بولٹ نے شاعری کو متنوع اور مرکب عمل قرار دے کر اس سخت گیری کا پردہ چاک کیا ہے جس کا آج کل بہت پرچار ہے۔

تنقیدی کتابیں

- ولی سے اقبال تک — ڈاکٹر سید عبداللہ
- وجہی سے عبدالحق تک — ڈاکٹر سید عبداللہ
- اشاراتِ تنقید — ڈاکٹر سید عبداللہ
- سر سید احمد خان اور ان کے نامور رفقاء کی اُردو نثر کا فنی فکری جائزہ — ڈاکٹر سید عبداللہ
- تخلیق، تخلیقی شخصیات اور تنقید — ڈاکٹر سلیم اختر
- اُردو زبان کیا ہے — ڈاکٹر سلیم اختر
- اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ — ڈاکٹر سلیم اختر
- مسائل ادب تنقید و تجزیہ — ڈاکٹر اے بی اشرف
- کچھ نئے اور پرانے افسانہ نگار — ڈاکٹر اے بی اشرف
- کچھ نئے اور پرانے شاعر — ڈاکٹر اے بی اشرف
- اقبال کی طویل نظمیں — ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی
- اردو میں مقدمہ نگاری کی رولیات — ارم سلیم
- اردو شاعری کا سیاسی اور سماجی پس منظر — ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار
- سانحہ کربلا بطور شعری استعارہ — گوپی چند نارنگ
- امیر خسرو کا ہندوی کلام معہ نسخہ برلن ذخیرہ اشپرنگر — گوپی چند نارنگ
- ادبی تنقید اور اسلوبیات — گوپی چند نارنگ
- ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات — گوپی چند نارنگ

RS: 210.00

www.sang-e-meel.com